REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

Tome LXII. — LVe année, 1912

N
7810
R4
t. 62

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

Tome LXII. — LVe année, 1912

HONORÉ CHAMPION
Libraire-Éditeur
PARIS — 5, Quai Malaquais, Téléph. 828-20

DESCLÉE, DE BROUWER & Cie
Imprimeurs
LILLE — BRUGES — BRUXELLES

Abonnement : France et Belgique 20 fr. — Autres pays 25 fr. — Prix de la livraison 5 fr.

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

Émile Bertaux, conservateur du musée Jacquemart-André, professeur à l'Université de Paris. — Auguste Brutails, archiste de la Gironde. — Dom F. Cabrol. — Henri Chabeuf, président de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or — Charles Diehl, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris. — Mgr Duchesne, membre de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur de l'École française de Rome, — Georges Durand, archiviste de la Somme. — Cte Paul Durrieu, membre de l'Institut. — Camille Enlart, directeurdu Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — A. Gazier, professeur à l'Université de Paris. — Jules Guiffrey, membre de l'Institut. — Raymond Koechlin. — L.-H. Labande, archiviste de la principauté de Monaco. — Cte R. de Lasteyrie, membre de l'Institut, professeur honoraire à l'École des Chartes. — Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'Archéologie, professeur à l'École des Chartes. — Émile Male, professeur à l'Université de Paris. — Conrad de Mandach. — J.-J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint au Musée du Louvre. — Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. — André Michel, conservateur au Musée du Louvre. — G. Migeon, conservateur au Musée du Louvre. — Gabriel Millet, professeur à l'École des Hautes-Études. — Henri Omont, membre de l'Institut, conservateur du Département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. — Melle Louise Pillion. — Maurice Prou, membre de l'Institut, professeur à l'École des Chartes. — Henry Stein, conservateur-adjoint aux Archives nationales. — Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, professeur à l'École des Arts décoratifs.

Directeur : **MARCEL AUBERT.**

Secrétaire de la Rédaction : **JEAN VERRIER.**

CORRESPONDANTS

Archéologie chrétienne: André Pératé, conservateur-adjoint du Musée de Versailles.

Allemagne. — Dr Paul Clemen, conservateur des Monuments historiques de la province du Rhin.

Dr Fritz Hirsch, inspecteur général des Bâtiments du Grand Duché de Bade.

Dr V. Wallerstein, attaché à la conservation des Musées royaux, à Berlin.

Autriche Hongrie. — Dr Alfred Schnerich, conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Vienne.

Belgique. — Joseph Casier.

Espagne. — Ramon d'Alos, Abbé L. Huidobro.

Grande-Bretagne. — Francis Bond, docteur de l'Université d'Oxford.

Aymer Vallance, membre du conseil de la Société des Antiquaires de Londres.

Italie. — Cte Umberto Gnoli, inspecteur des Monuments historiques, à Pérouse.

Antonio Muñoz, inspecteur des Monuments historiques, professeur à l'Université de Rome.

Orient. — Th. Schmidt, secrétaire de l'Institut archéologique russe à Constantinople.

Russie. — E. de Liphart, conservateur du Musée de l'Ermitage.

Suède. — Bon Carl af Ugglas.

Suisse. — Abbé Marius Besson, professeur au Grand Séminaire et à l'Université de Fribourg.

D. POIRET

[illegible] du musée de la ville

NOTES SUR LES CHAPITEAUX DE L'ABBAYE DE CLUNY

Amené à Cluny par nos articles de M. A. Michel parus dans le *Journal des Débats* au moment des fêtes du Millénaire, nous avons recherché en vain parmi les belles publications illustrées parues à cette occasion une étude complète avec les reproductions qu'elle comporte des chapiteaux de l'église abbatiale. Les chapiteaux sont toujours un point de repère heureux pour l'étude d'une période. Plus haut, plus que les bas reliefs et les statues, ils échappent mieux à la main dévastatrice de l'homme. Abrités sous les voûtes de la nef, ils ne connaissent pas les intempéries. A Cluny, il a fallu la mine pour les réduire. Mais dans ces restes, quelle sculpture peu connue, quelle pensée délicate, quelle technique merveilleuse et rare pour des artistes qui travaillaient dans le deuxième quart du XIIe siècle.

Onze chapiteaux ont survécu à cette ruine. Ils sont conservés au Musée Ochier. Trois d'entre eux sculptés sur trois faces étaient engagés dans des piles. Ils sont d'une facture et d'une manière différentes. Nous les étudierons ailleurs. Les autres, au nombre de huit, sont tous d'une belle gamme de médaillons de figures, animaux, de feuillage. Ils sont les seuls survivants plus ou moins mutilés des douze chapiteaux qui ornaient le chœur de la Bénédicte.

Ce chœur était célèbre par sa richesse et sa perfection. Les chroniqueurs du temps le désignent les « deambulatoire de Angers ». On y voyait « doubles colonnes » « admirable proportions » « taillées dans du marbre épais, elles étaient couronnées par les chapiteaux qui nous occupent. Ceux-ci en calcaire comparé au petit marbre, provenant d'une carrière voisine, étaient de grandes dimensions : [illegible] 50 centimètres de hauteur. On pouvait de loin en admirer les figures et lire sur les pages les caractères qui s'y trouvaient peints ou largement gravés. Ces chapiteaux soutenaient d'élégantes arcades en forme de fer à cheval. Au dessus, une rangée de lettres en petit caractère [illegible] Sanctuaire. Sur la voûte en cul de four, large et profonde, était peint dans [illegible] le fondeur un Christ nimbé, bénissant, entouré de quelques personnages.

Telle était la belle ordonnance du chœur. De loin, légère et capitale, les chapiteaux apparaient horizontalement. Une arcade et figurait l'espace égaré des colonnes aux pilastres [illegible]

1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]

tueuses de l'abside. Très en vue, ils expliquaient, d'après les règles les plus pures de la Mystique du moyen âge, les symboles qui président à l'harmonie des manifestations terrestres et célestes : les raisons qui gouvernent la science des nombres, les concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sur deux d'entre eux, huit personnages traduisaient les huit tons de la musique : à côté les quatre vertus cardinales opposées aux quatre saisons de l'année ; plus loin le Paradis avec ses arbres et ses fleuves ; puis des personnages mutilés et des feuillages. L'Abbé Pouguet, dans les *Annales Archéologiques* de Didron, a publié sur ce sujet une très intéressante étude ; nous le prendrons souvent pour guide et lui ferons les plus larges emprunts [1].

Nous aimerions, avant d'aller plus loin, préciser les dates de ces sculptures, indiquer l'Ecole à laquelle elles appartiennent et rechercher leur origine, mais la question est fort délicate et nous ne croyons pas pouvoir la résoudre d'une manière absolue.

Le 25 octobre 1095, le Pape Urbain II consacra l'autel majeur de la nouvelle basilique édifiée par saint Hugues, abbé de Cluny. Seuls, l'abside et les deux transepts étaient achevés; les douze colonnes monolithes étaient en place ainsi que les blocs de calcaire fin, encore frustes, prêts à être fouillés par le sculpteur. Trente-six ans plus tard, le 22 octobre 1131, Innocent II, chassé de Rome et recueilli à Cluny par Pierre le Vénérable, présida à la dédicace de la basilique achevée. C'est probablement vers cette dernière date que nos sculptures durent voir le jour.

A quelle Ecole les artistes de Cluny sont-ils le plus apparentés ? A l'Ecole de Vézelay, semble-t-il. Dans cette église les chapiteaux furent aussi posés, dégrossis sur leur fût, à la fin du XIe et sculptés dans les premières années du siècle suivant. Au cours de ces notes, il nous arrivera de comparer le même motif traité dans les deux basiliques, et nous verrons, malgré le peu d'années qui les séparent, combien la technique des artistes de Cluny est supérieure par sa science, son fini, son habileté et sa délicatesse. A Vézelay, les sujets représentés, animaux monstrueux, diables, scènes de meurtres, étaient plus rudes, plus tragiques : ils étaient appropriés à la mentalité des visiteurs. Lieu de pèlerinage universel, on pouvait, certains jours, le 22 juillet par exemple, fête de sainte Madeleine, apercevoir de la terrasse, traversant la Cure sur son vieux pont, une foule de pèlerins de tous pays, apportant à sa Patronne ses ex-voto, ses prières, ses péchés. A Cluny, il fallait une élite pour comprendre les motifs avant tout symboliques, qui ornaient le chœur de la basilique. L'abbaye était l'asile des papes malheureux, des philosophes condamnés, des rois, des empereurs avec leur suite, sûrs d'y trouver conseils, amnistie, absolution.

LES DEUX CHAPITEAUX DES TONS DE LA MUSIQUE.

Ces chapiteaux sont les plus connus ; ils portent sur chacune de leurs faces, un musicien tenant un instrument. Les huit musiciens ainsi représentés, personnifient les huit tons de la psalmodie sacrée : une inscription entoure chacun d'eux et explique le symbole par un vers latin.

Les tons dont il est ici question, ne sont pas ceux de « la gamme que l'on adopte pour la composition d'un air ou d'un morceau et qui prennent leur nom de la première note de cette

1. Annales Archéologiques de Didron, t. XXVI, p. 380 et t. XXVII, p. 32-154, 286.

II. LE DEUXIÈME TON DE LA MUSIQUE

Chapiteau de l'Église abbatiale de Cluny [illegible]

gamme », ils désignent simplement les airs sur lesquels se chantent les psaumes, les cantiques de la liturgie. Ces huit tons peuvent être considérés comme autant de formules musicales, sortes de patrons, pour ainsi dire, sur lesquels la psalmodie ajuste le texte sacré en versets de longueur inégale.

Dans toutes les abbayes, la récitation de l'Office canonial était la grande fonction de chaque journée et la principale occupation des moines. A Cluny, le chant liturgique avait été particulièrement cultivé et développé. « Nous savons, dit M. Michel [1], que dans les écoles du monastère, une grande part avait été faite à l'enseignement de la musique. On chantait dans les offices du jour et de la nuit jusqu'à cent trente-huit psaumes. Pendant ses voyages l'abbé Odon le Grand avait coutume de chanter et de faire chanter ses compagnons [illegible] une longue tradition s'était établie qui avait maintenu la musique au premier rang des occupations de l'abbaye.

Il nous a paru intéressant de rechercher dans un Vespéral romain ces huit tons d'Eglise [2]. Nous les avons fait graver avec l'inscription qui les explique, à côté du musicien qui les représente. On sera mieux à même d'apprécier ainsi la concordance de la musique avec le sens du vers latin : la monotonie en majeur et en mineur des deux premiers tons, l'élan passionné du troisième, la tristesse du quatrième, la félicité suivie de la chute du cinquième, la grâce pieuse du sixième et la solennité des deux derniers. Faites les chanter successivement avec la cadence Grégorienne, en laissant tomber la voix sans traîner sur la finale : vous serez touché par la beauté simple et profonde de cette musique si véritablement religieuse, vous trouverez clairement traduites par le texte latin les impressions qu'elle aura fait naître en vous.

LE CHAPITEAU DES QUATRE PREMIERS TONS.

La corbeille de ce chapiteau est flanquée de quatre médaillons ovales qui tiennent toute sa hauteur, et sont entourés d'une large bordure sur laquelle sont gravées des inscriptions en belles lettres capitales du XIIe siècle. Le tailloir est concave, simplement mouluré : l'extrémité supérieure du médaillon, l'affleure : un gros fruit, une pomme coiffée de deux feuilles, l'y fixe sur les côtés ; le même fruit semble consolider le médaillon sur la corbeille. Les vides sont garnis par des feuilles d'acanthe : les volutes, dont une seule subsiste, étaient simples.

Premier Ton. — *Hic tonus orditur modulamina musica primus.* — *Ce ton est le premier à donner des chants mélodieux.*

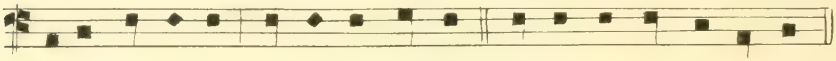
Le premier ton *(pl. I)* est représenté par un jeune homme assis, figure ronde, menton plein : à travers l'échancrure du col renversé apparaît un cou nu et gras, les cheveux retombent sur le front, par mèches, et se répandent sur le cou en dégageant l'oreille. La bouche est petite, le regard est rendu fixe par la façon dont l'œil est conformé : le globe est saillant, presque

1. A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 657.
2. Chaque ton n'a pas une seule formule mélodique. Nous [illegible] formules du début du premier psaume « *Deus Deus* [illegible] cette rubrique : « Rome, en France. Variantes. Des nombreuses variétés [illegible] certaines parties, les finales en particulier. Pour simplifier [illegible] variantes ; c'est lui qui nous a paru rendre avec le plus de [illegible]

triangulaire, la pupille marquée d'un point. Le sujet est vêtu d'une chaiuse, sorte de vêtement en usage au XIIe siècle ; cette longue chemise collante est retroussée sur les genoux avec de jolis plis transversaux. Les jambes sont découvertes, leur forme bien dessinée se laisse voir sous les chausses. Les pieds pris dans un chausson souple reposent sur un marchepied. Solidement établi sur une sorte de trône décoré à sa base d'une arcature romane, le musicien tient incliné sur les genoux un luth à long manche dont on voit l'extrémité brisée sur le bord du médaillon. Il l'oriente en avant et de la main gauche en pince les cordes. L'avant-bras et la main droite manquent.

Symbolique. — Le luth était regardé comme le prince des instruments, symbolisant les vertus. Les instruments à corde, en général, signifient les immunités de Jésus-Christ, entre autres l'immunité contre la corruption qui n'a pu atteindre la chair sacrée.

Deuxième Ton. — *Subsequitur plongus numero vel lege secundus.* — *Le trope qui suit est le second par le rang et l'ordonnance.*

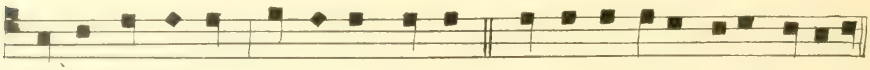


Tandis que les autres tons sont traduits par un homme, celui-ci *(pl. II)* est figuré par une femme, par une danseuse qui tient dans la main droite une cymbale. La main gauche a disparu, mais on doit supposer qu'elle était munie du même instrument. Les deux hémisphères, destinés à être choqués l'un contre l'autre, étaient ornés, ou plutôt consolidés par une moulure en forme de boudin. Un lien, très visible à droite, les réunissait.

La tête est inclinée sur l'épaule droite, fortement abaissée. Le crâne, les orbites, la racine du nez sont brisés, il ne nous reste que le bas de la figure, avec des joues rondes et des lèvres fines, marquées d'un pli à chaque coin. Le corps est drapé dans une robe souple et longue, à col ouvert, à manches flottantes dont le bord est gracieusement retroussé. Cette robe moulée sur les cuisses y forme des plis très caractéristiques du XIIe siècle. Du sommet de la tête tombe un large manteau : sur l'épaule et le bras gauche à moitié recouvert, la draperie ondule avec élégance et se borde en avant jusqu'au coude, par une ligne droite d'une fermeté remarquable. Les pieds sont chaussés, tous les membres sont en action dans un geste plein de naturel et de vie : la femme s'accompagne des mains en dansant, les jambes marquent la mesure.

Symbolique. — Les cymbales sont deux hémisphères à bords peu évasés. Un anneau sert à les prendre et à les tenir ; il s'y fixe une chaîne, symbole de l'union des deux Charités et des deux Testaments. Les cymbales signifient également les lèvres qui louent le Seigneur et les deux vies active et contemplative.

Troisième Ton. — *Tertius impingit Christumque resurgere fingit.* — *Le troisième représente la Passion et la Résurrection du Christ.*



On voit un homme jeune *(pl. III)*, appuyé plutôt qu'assis sur un siège à marchepied décoré d'une petite arcade en plein-cintre dans le bas. La tête est penchée sur une lyre qu'il tient entre ses mains, les cheveux tombent sur le cou en longues mèches et sont séparés sur le front. Le

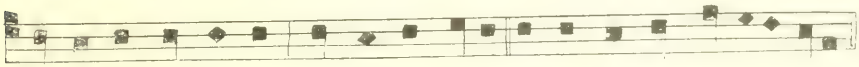
III. LE TROISIÈME TON DE LA MUSIQUE

Chapiteau de l'Église abbatiale de Cluny, conservé au musée de Cluny

globe des yeux est saillant, la pupille marquée d'un point. La paupière supérieure indiquée par un trait horizontal. La bouche est ouverte, les lèvres bien dessinées. Ce chanteur est parmi les sujets de ces médaillons, le seul à porter la barbe. La jambe droite est tendue, la gauche repliée sert de point d'appui à la lyre, comme vêtement une chaîne et un manteau tel sur l'épaule pour dégager le bras, comme chaussure une sorte de bas de laine ou de drap indiqué par un coup de ciseau tout spécial, et un soulier à semelle à empeigne tenue par le milieu. L'instrument de musique est une lyre à six cordes de forme toute particulière. Ce n'est pas la harpe du roi David mais le *kissar* oriental, caisse résonnante vertébrale avec deux ouvertures en demi-lune. Attachées en bas à une pièce triangulaire, les cordes partent en éventail pour se fixer en haut à une sorte de joug, sur des chevilles dont les clefs ont chacune leur position propre.

Symbolique. — David ayant réussi à calmer Saül par le son de la cithare, cet instrument marque la victoire de Jésus-Christ sur le démon. Les six cordes marquent les six souffrances de Jésus-Christ.

Quatrième Ton. — *Succédait quartus simulans in cornua planctus. — Le quatrième ton suit : ses chants imitent la douleur.*



Un jeune homme *fig.* 3), vêtu d'une longue chausse à col rabattu et bien cehancré, sans manteau, sans ceinture, porte, à la façon d'un joug, un bâton sur l'épaule droite, le bras droit passe par dessus. A l'extrémité droite du bâton, une clochette pend par son anneau fixé par une courroie ; la forme est celle des cloches que les vaches portent au cou, il n'y a pas de battant : c'est un instrument qu'on fait sonner par percussion de la face externe. En fait, le petit doigt de la main droite est au contact de l'instrument, et d'autre part il est certain que cette main tenait un objet, sans doute un marteau. Le bras gauche, collé au corps, l'épaule élevée, l'avant-bras plié à angle droit, porte, attachée au pli du coude, une clochette semblable et il est probable que la main gauche détrente fait vibrer la cloche non moins absente, pendue à l'extrémité gauche du bâton, qui empiète sur la bordure du médaillon.

La tête est fortement penchée à droite, les lèvres présentent un pli marqué à chaque coin, les yeux sont bien fendus, pas trop saillants, la prunelle noire est vide de l'émail qui la garnissait ; les cheveux, séparés sur le front, retombent sur la nuque en mèches bouclées. Le vêtement moulé sur le corps fait saillir le ventre et trace des plis curvilignes. Le poids du bâton, la façon dont il est tenu, donne à tout le corps un aspect contourné. Le tronc semble flotter, les jambes, disparues, plaient sûrement sous le tableau, comme l'indique la place des pieds.

Ce bâton à cloches sans battant était d'un usage fréquent à cette époque, c'est le *cymbalum* appelé par onomatopée *bambalum, bombalum*. Cet instrument a été souvent représenté au moyen âge : à Vézelay en particulier, un des chapiteaux de la petite porte de gauche du narthex représente un sujet semblable, dans un médaillon non plus ovale mais [illegible] présente [illegible] homme debout, le corps droit, une jambe en avant fléchie, sur des [illegible] un bâton [illegible] avec une clochette à chaque bout. Un chapiteau du cloître d'Autun [illegible] *fig.* 2) un musicien porteur de clochettes, au nombre de six [illegible] actionnent avec un marteau. Ces cloches tintées et non sonnées devaient être de tons différents.

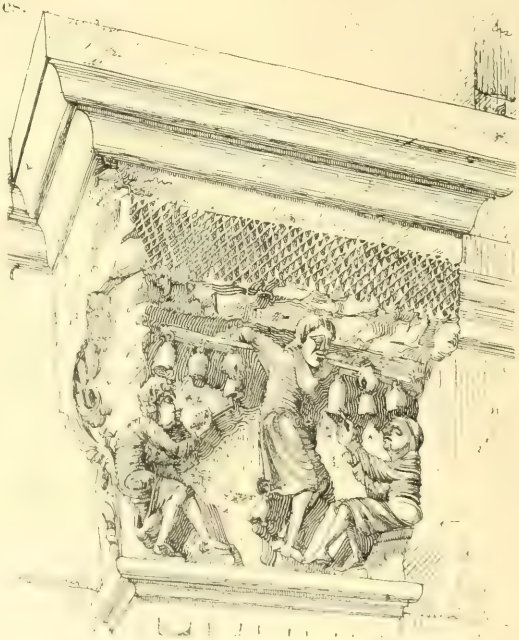
On peut voir dans le *cymbalum* l'origine du carillon. Il y a une certaine analogie entre cet instrument et le bois simandre des Grecs : ils le portaient également sur l'épaule et le frappaient avec un maillet. Au moyen âge, le *cymbalum*, relégué dans les cloîtres, servait à appeler les religieux aux offices et à régler les obsèques. De nos jours le glas est toujours tinté.

Fig. 1. — CHAPITEAU DE LA PORTE DE GAUCHE DU NARTHEX DE L'ABBATIALE DE VÉZELAY.

Dans la symbolique du moyen âge, le *cymbalum* représente la prédication.

Ce musicien de la tristesse a inspiré en 1856 à Didron une note [1] qu'il est intéressant de rappeler : « Son attitude est fort contour-» née et ses vêtements lui collent au buste » surtout au ventre, comme la période ro-» mane, à laquelle ces sculptures appartien-» nent, en avait si malheureusement amené » la mode et la manie. Nous n'offrons pas » ces laids et grotesques personnages si mal » dessinés, si disgracieux comme modèles. » Autant la statuaire du XIIIe siècle » est simple, noble, parfaite, autant » celle du XIIe est maniérée, vulgaire, » incorrecte. Nous tenons à cœur de » n'aimer que le beau et de le pro-» clamer. Or, ces sculptures de Cluny » peuvent hardiment se ranger dans » le laid. Malgré cette laideur, elles » présentent un intérêt véritable. Quoi » de plus curieux que cette person-» nification d'une idée abstraite, que » cette métaphore vivante d'un senti-» ment musical ? »

Ce jugement, sous la plume d'un homme qui a tant aimé le moyen âge, et qui a tant contribué à le faire aimer surprendra peut-être. Pour nous, épris du XIIe siècle et du roman, nous concluons seulement que ni le Beau ni le Laid n'ont de formules irréductibles et absolues. Nous apprécions le beau et le laid à travers nous-mêmes, suivant notre tempérament, notre culture, notre ciel et notre âge.



A. Vinier, del.

Fig. 2. — CHAPITEAU DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN.

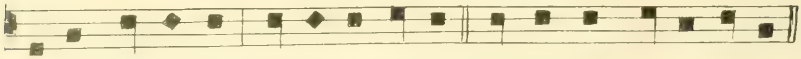
1. *Annales Archéologiques*, XVII, p. 161.

Fig. 3. — [illegible]

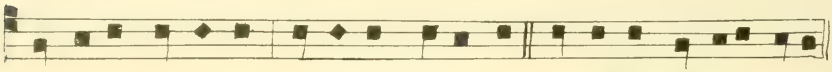
CHAPITEAU DE L'EGLISE [illegible]

LE CHAPITEAU DES QUATRE DERNIERS TONS.

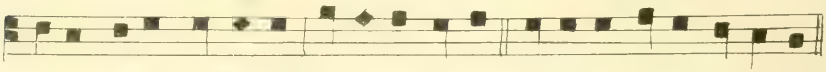
Cinquième Ton. — *Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus.*
Le cinquième montre combien est abaissé celui qui s'élève.



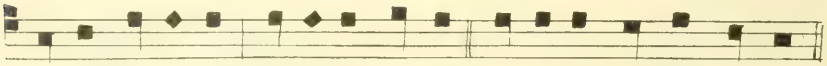
Sixième Ton. — *Si cupis affectum pietatis respice sextum.*
Si vous souhaitez les affections pieuses voyez le sixième mode.



Septième Ton. — *Insinuat flatum cum donis septimus almum.*
Le septième mode nous remplit du Saint-Esprit et de ses dons.



Huitième Ton. — *Octavus sanctos omnes docet esse beatos.*
Le huitième ton nous montre le bonheur de tous les saints.



Sur la corbeille de ce chapiteau, point de medaillon, mais un large bandeau horizontal qui le coupe un peu au dessous de mi-hauteur. Sur ce bandeau quatre inscriptions expliquent le symbole de chaque ton : chacune est de deux lignes, se termine par trois points verticaux et est séparée de la suivante par une croix *(pg. 1-6)*.

Chaque ton est représenté par un musicien. Assis derrière le bandeau sur lequel il appuie l'avant-bras, il est encadré d'une demi-ellipse, dont le fond est garni par le dessin très pur d'une palme d'Orient. Deux larges bandes bordent l'ellipse et se réunissent pour former, au-dessus de la logette occupée par le personnage, une volute simple et dégagée. Au dessous du bandeau pendent les jambes, toutes pareillement drapées dans les chausses. Les têtes manquent, les torses sont mutilés — celui du huitième ton a même tout à fait disparu.

Seul le sixième ton tient encore de la main droite un instrument de musique : table horizontale oblongue, sans manche, carrée d'un bout, allongée de l'autre ; la main gauche pince les cordes. Ce musicien est assis de face, ses deux voisins sont de profil, le cinquième ton regardant à droite, le septième à gauche. On a supposé que ce dernier tenait une trompette, il n'en reste pas de vestiges.

Ce chapiteau devait être d'une belle forme et d'une grande élégance. Il faut essayer de le reconstituer par la pensée, le couronner de son tailloir, l'orner de ses volutes, mettre en place ses personnages, et l'on admirera l'heureuse invention de ce bandeau qui enserre les musiciens au milieu de feuillages délicats.

Symbolique. — La symbolique de ce chapiteau est empruntée à la Création. — Au cinquième jour Dieu créa les oiseaux et les poissons : les ailes des oiseaux marquent l'âme spirituelle.

L'âme sainte est souvent représentée par une colombe. La beauté du plumage des oiseaux marque les vertus des saints, les poissons sont les clercs qui méditent la loi, c'est le cerf-lion vivant en Dieu. — Le sixième jour furent créés les autres animaux et l'homme, l'être le plus parfait de la création. — Le septième jour, Dieu s'étant assuré que sa création était parfaite, se le consacra. Le nombre sept marque la perfection de la terre, elle nous est donnée par les sept dons du Saint-Esprit. — Le huitième âge n'aura point de fin et jouira d'une paix éternelle, il y a huit Béatitudes. L'Octave a toujours

[illegible]

[illegible]

FIG. 3. — LE SIXIÈME JOUR. LA MUSÉE [illegible] CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

été considérée comme la continuation initiale. Elle signifie que la fête se perpétuant durant tous les âges

figurés par les sept jours, se poursuivra au delà de tous les temps.

Tels sont les symboles les plus saillants dans l'harmonie desquels entrent nos modes. Ils se trouvaient inscrits à l'endroit le plus sacré du temple, mêlés aux grandes figures des âges du monde, au Paradis et aux Fleuves, aux Saisons et aux Vertus. Ils chantaient les louanges de l'Agneau qu'ils entouraient. L'Agneau était suspendu en clef de voûte : il paraissait marcher de gauche à droite, portant la croix pattée de la Résurrection.

[illegible]

LES CHAPITEAUX DES SAISONS ET DES VERTUS.

Les deux chapiteaux précédents représentent les huit modes de la musique et évoquent l'harmonie de la Création : le Créateur, et son but, l'Homme. Les païens n'ignoraient pas cette symbolique. Au milieu du Ciel Empyrée, sous le Soleil, la Lune, les Planètes, ils plaçaient la Terre immobile et muette. Eux aussi avaient huit Muses qui parlaient ou agissaient : et la neuvième, Thalie la silencieuse, représentait la Terre, féconde dans son impassibilité. Aux autres Muses correspondaient un des huit tons et une des cordes de la lyre octoïde. A la Terre, ils rapportaient l'harmonie de la succession des jours et des nuits, l'harmonie des mois réglés par les Saisons. Nous leur devons le mythe si poétique de Persephone.

Fig. 7. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME, DE FOCLA A CLERMONT-FERRAND.

Mais le moyen âge ajoute un élément nouveau, l'idée morale apparut et fixa les rapports entre les Saisons, les humeurs et les âges, les Vices et les Vertus, les quatre Points Cardinaux, le Paradis avec ses arbres et ses fleuves, source de la Grâce et des dons du Saint-Esprit.

Voici comment s'établissait la concordance des Vertus Cardinales et des Saisons : la Prudence et le Printemps : la Justice et l'Eté ; la Force et l'Automne ; la Tempérance et l'Hiver. Autour de trois de nos figures nous pouvons lire des inscriptions gravées qui confirment cette règle : il nous sera bien permis d'interpréter par la même formule, les autres, dont les caractères simplement peints ont été effacés par le temps.

LE PREMIER CHAPITEAU DES SAISONS ET DES VERTUS.

Sur chacune des quatre faces d'une corbeille très simple se trouve un grand médaillon ovale terminé à chaque extrémité du grand axe par un angle aigu et bordé par une large bande sur laquelle est gravée une inscription. Des femmes y symbolisent une vertu alternant avec une saison. Sur le tailloir simplement mouluré trois pétales délicats viennent fixer le haut du médaillon. L'Eté est orné d'un véritable fleuron. Les volutes sont brisées. A la base des feuilles d'acanthe : elles viennent se réunir entre les médaillons pour former un crochet retombant, plus tard les décorateurs le renverseront, et ainsi transformé, ce crochet deviendra un motif ornemental des plus répandus.

La Prudence. — *Dat cognoscendo prudentia quid sit agendum.* — *La Prudence fait connaître ce qu'il faut faire.* — La femme qui symbolise cette vertu est debout dans un mouvement d'action *(fig. 8)*. Elle regarde à droite. La physionomie est grave, la face longue et mince, les lèvres étroites et serrées, l'oreille trop basse. Une originale coiffure cache le front et laisse échapper sur la tempe une mèche enroulée : elle maintient un petit voile étalé sur les épaules. C'est une

[illegible] LA LEIDEN.

CHAPELLE DE L'OGLISE ALLA [illegible]

espèce de bonnet qui prend exactement la forme de la tête. Il est fait d'un tissu semblable à celui du vêtement indique comme lui par des traits entrecroisés. Sur sa robe est passée une sorte de maillot qui moule le torse ; le col mou renversé dégage le cou. L'étoffe ainsi représentée par des hachures rappelle de loin la laine tricotée, mais en réalité la Prudence est coiffée d'un heaume et revêtue d'une cotte de maille ; les hachures représentent les annelets de fer dont ces armures sont fabriquées. Au XIIe siècle, les vertus étaient souvent figurées casquées et cuirassées, elles terrassaient les vices. Nous en avons un bel

Fig. 7. — Chapiteau du tympan de l'église abbatiale de Vézelay.

exemple sur un chapiteau de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (*fig. 7*).

De cette cuirasse s'échappent les jupes qui tombent sur les pieds ; un flot de plis forme en avant une masse dont le sommet a été brisé. On connaît d'autres exemples de cette « mode » ; au grand tympan de la *Pentecôte* de Vézelay (*fig. 9*), par exemple, M. A. Michel en a fort heureusement décrit les personnages avec les retroussis et le bouillonnement des robes agitées par le vent de l'Écriture. « Il se fit un grand bruit qui venait du ciel comme le bruit d'un vent qui souffle avec impétuosité et remplit toute la maison où ils étaient assis » (*Actes des Apôtres*, II-2). Au Musée d'Autun se trouve un autre exemple : le *Ravissement de Sainte Madeleine* enlevée par des anges à travers la voûte de la Sainte Baume, et la robe de la Sainte, quoique collante,

Fig. 8. — Vierge de Sainte-Marie-Madeleine, au Musée d'Autun.

[illegible]

Chapiteau de l'Eglise [illegible]

bouillonne dans le bas, comme soulevée par le vent *(fig. 10)*. Il ne semble pas qu'il faille attribuer toujours à l'atmosphère ces fantaisies du vêtement ? Cette raison serait impossible à invoquer dans bien d'autres motifs où les bords des robes apparaissent curieusement soulevés. Nous voyons là plutôt une « mode », empruntée aux fantaisies des miniaturistes.

Cette femme brandissait sans doute de la main droite un glaive ou une lance, et de la gauche, s'abritait derrière un écu décoré d'un serpent.

Le Printemps. — A côté de la Prudence et la regardant, est figurée le Printemps *(pl. IV)*. C'est la saison correspondant à cette vertu. *Ver primos flores primos producit odores*, dit l'inscription. *Le Printemps produit les premières fleurs et les premiers parfums*. Cette jeune fille, tournée vers la gauche, tient en de fort jolies mains, d'un geste très naturel, un objet de forme carrée. Est-ce un livre, est-ce une cassette ? Aucune indication ne nous permet de préciser. On a dit que de cette cassette s'exhalaient les odeurs printanières des premières fleurs.

Une longue robe se termine par de gros bouillons, après avoir marqué, par des plis circulaires, les jambes longues et graciles. De larges manches découvrent, surtout à gauche, un vêtement de dessous ; ce vêtement moule le poignet, il est indiqué par de petits coups de ciseaux, qui lui donnent l'aspect d'une étoffe plissée au petit fer. Les femmes au douzième siècle portaient deux vêtements superposés : la chainse dont nous voyons apparaître ici l'extrémité de la manche étroite et ciselée, et par-dessus, le bliaud, qui la recouvrait entièrement. Ce dernier vêtement, véritable gaine sur les statues du portail de Chartres, prend de l'ampleur à Cluny : les plis se desserrent, les étoffes s'élargissent, le bas des jupes flotte librement ; et ce fait est d'autant plus intéressant à noter que les statues de Chartres sont peut-être postérieures aux sculptures de nos chapiteaux.

Sur l'épaule droite, une agrafe retient un grand manteau qui descend jusqu'aux pieds. Les ondulations de l'étoffe accompagnent le mouvement du corps, légèrement penché.

La tête est un peu épaisse, les cheveux soigneusement peignés sont séparés en bandeaux sur le front ; l'oreille est trop basse. La bouche est fine, marquée par un petit pli à chaque coin ; sur le menton, une fossette ; l'œil est saillant. La tête est couverte d'un voile indiqué par le larges plis aplatis, et qui tombe sur les épaules ; le mouvement qui le projette en avant s'harmonise à merveille avec lui du manteau.

La Justice. — Malgré l'absence d'inscription, nous sommes certains que cette figure représente la Justice *(fig. 11)*. Elle correspond à l'Été et lui fait face. Penchée en avant, le corps légèrement arc-bouté, comme tendu par un effort, le bras allongé, la Justice devait, de la main gauche, maintenir un enfant ; un petit pied, nu, modelé au bas du médaillon, en décèle la présence. La main droite tenait un martinet destiné à fouetter l'enfant désobéissant ; on voit encore le manche carré du martinet passer au devant du bras droit.

Cette femme est vêtue d'une double robe : la chainse qui descend jusqu'aux pieds, on en voit les manches étroites recouvrir l'avant-bras ; par-dessus, le bliaud aux manches plus larges ; légèrement relevé, il découvre le genou et le bas de la chainse. Les étoffes sont habilement drapées. Elles dessinent les jambes fines et élégantes, et forment sur le devant de la poitrine, des plis rappelant une guimpe. Une ceinture faite d'étoffes enroulées serre la taille. La figure épaisse se termine par un menton carré marqué d'une fossette. On voit une petite oreille

Cliché Dr Pouzin

Fig. 11 — LA JUSTICE

CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY, CONSERVÉ AU MUSÉE DE LA VILLE.

D. POLZET

V. L'ETE

Chapiteau de l'Eglise abbatiale de Cluny, conservé au musée de la [illegible]

côtes couvre la tête et cache les oreilles, le front et les cheveux. Ce voile recouvre le bras gauche et tombe en dents de scie sur l'épaule droite. Les pieds sont pris dans des chaussures dont l'empeigne est fendue sur le devant.

L'Été. — Surmontée de son fleuron presque héraldique, cette figure (*pl.* I) devait être importante et faire face au chœur. Elle est malheureusement très mutilée, et il est impossible d'interpréter son geste. L'inscription elle-même est incomplète : . *ceus quas decoquit astas*, que l'on a rétablie ainsi : *Falx resecat spicas fervens quas decoquit astas* — *La faux a coupé les épis que l'été brûlant fait mûrir.*

Mince et svelte, cette femme, penchée en avant, regarde la Justice et lui fait pendant. Habillé comme elle d'un double vêtement : la chainse et le bliaud, l'Été a la poitrine recouverte des mêmes plis en forme de guimpe. Pas de bonnet, mais un voile, formant sur la tête de gros plis saillants. Un gros ourlet borde l'étoffe ; celle-ci retombe sur les épaules en dessinant des lignes élégantes qui s'harmonisent avec les draperies de la robe.

Ces figures et en particulier cette dernière, présentent une telle simplicité dans la disposition du vêtement qui épouse les formes du corps, un arrangement si sobre dans les plis qui n'ont pas d'équivalent dans l'art du moyen âge de cette époque que nous sommes portés à évoquer certains bas-reliefs de la Grèce Archaïque pour leur trouver un terme de comparaison. Nous ne pouvons que comparer, la filiation est impossible à établir ; mais il existe une influence plus facile à démontrer : c'est l'influence de l'art byzantin qui a pénétré jusqu'à Cluny : sur les médaillons sculptés de nos chapiteaux se retrouvent des réminiscences des diptyques consulaires. On sait que dans les premiers siècles de notre ère les consuls de Byzance recevaient, comme aujourd'hui on reçoit une plaquette, leurs portraits entourés de leurs attributs gravés sur une double plaque d'ivoire. Rapportées d'Orient ces tablettes serviront plus tard de reliure aux manuscrits et aux livres sacrés. La bibliothèque du monastère de Cluny était riche en volumes précieux : nombreuses devaient être les plaquettes d'ivoire sculpté qui les recouvraient. C'est très probablement à ces sources qu'est venue puiser l'imagination de nos artistes. Et dans le même temps les architectes s'inspiraient des monuments laissés à Autun par la civilisation romaine pour édifier les portes de l'Abbaye.

LE DEUXIÈME CHAPITEAU DES SAISONS ET DES VERTUS.

Nous ne pouvons procéder que par analogie. Aucun vers latin ne vient nous expliquer la qualité des personnages. Ils nous paraissent la suite logique des saisons et des vertus du chapiteau précédent et complètent la série : la Force et l'Automne ; la Tempérance et L'Hiver (*fig. 12*).

Comme le précédent, ce chapiteau a sa corbeille décorée de quatre médaillons, dont la forme n'est plus ovale, mais hexagonale. Le large bandeau qui l'entoure est muet, l'inscription devait être peinte. Les figures de femmes présentent les mêmes caractères que dans le premier chapiteau des saisons et des vertus ; ce sont bien les sœurs de leurs voisines ; l'une d'elles est malheureusement complètement détruite.

Les volutes sont ici conservées, leurs spirales retiennent suspendu un bouquet de feuillage. La base de la corbeille est décorée de feuilles d'acanthe stylisées, presque géométriques. Le tailloir est charmant. Sur chacune des faces s'épanouissent six fleurs à quatre pétales : ces pé-

tales ne sont ni symétriques ni figés à la manière byzantine : un coup de ciseau a évidé le centre de la corolle et donne à chaque fleur une profondeur, une personnalité et une vie inimitable.

Cette perfection n'a été poussée aussi loin que sur une des faces du chapiteau : sur les

(Cliché de [illegible]).

Fig. [illegible] — [illegible] CHAPITEAU [illegible] SAISONS ET DES VERTUS, PROVENANT DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY, CONSERVÉ AU MUSÉE DE LA VILLE.

autres côtés du tailloir, les fleurs toutes semblables sont séparées par une arête. Ni à Chartres, ni plus tard à Bourges ou à Amiens, on ne retrouvera le naturel et la fraîcheur des fleurs de ce tailloir.

La Force. — Sur un des médaillons, une femme, pieds nus, debout, presque de face,

regardant à gauche, vêtue d'une longue robe à col renversé, un voile sur la tête, tient dans ses mains un coffret. Ce coffret, véritable coffre-fort barré de fer, avec une serrure compliquée, est soutenu de la main droite par un geste très naturel. Il est grand ouvert, le couvercle maintenu par l'index et le medius de la main gauche ; le poignet se dégage avec un mouvement gracieux d'une manche étroite et retroussée.

Que contient cette boîte si solidement construite ? Est-elle l'emblème de la Force ou de la Tempérance ? Nous avons en vain cherché parmi les attributs de ces deux Vertus. En décrivant cette femme sous le vocable de la Force, peut-être cédons-nous à une raison de sentiment. Il est difficile de se représenter la Tempérance avec un coffre-fort pour emblème. Cette figure, la plus importante du chapiteau, devant faire face au chœur, l'ornementation si poussée du tailloir ne laisse aucun doute.

La Tempérance. — Un médaillon opposé représente de profil, une femme vêtue d'une longue robe, à grands plis; elle tient dans sa main droite un sceptre ou un lys [1]. Cette figure occupe sur le chapiteau la place d'une vertu ; nous savons qu'elles alternent avec les Saisons. En acceptant l'hypothèse que la femme au coffret représente la Force, la femme au lys devrait figurer la Tempérance ; nous ne savons si cet attribut lui a jamais été donné.

L'hiver. — Entre ces deux vertus, une femme, de profil dans un médaillon, la jambe plée, la tête inclinée, le torse un peu fléchi, semble regarder attentivement un objet disparu qu'elle devait tenir entre les mains. Le genou droit est drapé dans les plis très habiles d'une robe relevée en arrière dont un pan est pris sous le pied. Un voile tombe au milieu du dos ; les pieds sont chaussés de brodequins.

Est-ce l'Automne, est-ce l'Hiver ? Même problème inquiétant. Penchée, repliée sur elle-même, un peu transie, elle semble évoquer la saison froide. De plus, elle regarde la Tempérance, qui est la vertu correspondante : tournée de son côté, elle lui fait face. Si l'attribution de la Dame au lys est exacte, nous pouvons sans trop d'hésitation, dénommer notre saison : l'Hiver.

(A suivre.) Dr Pouzet

1. Cette figure, malgré son intérêt, n'a pu être reproduite [illegible] pas, et le chapiteau fendu transversalement [illegible]

LÉONARD LIMOSIN
ÉMAILLEUR ET GRAVEUR

Les compositions originales des anciens émailleurs de Limoges sont extrêmement rares. Presque tous, les maîtres primitifs comme les simples ouvriers d'art de la décadence, ont été des imitateurs, s'inspirant, avec plus ou moins d'habileté et surtout de liberté, des enluminures, des gravures sur bois ou sur cuivre, qui leur servaient de patrons et de modèles.

Cette constatation n'est pas faite pour diminuer la valeur de ces artistes, dont les qualités d'exécution et l'incomparable richesse de coloris suffisent seules à consacrer le talent et à expliquer la vogue qui s'attache aujourd'hui à leurs œuvres. Il ne faut pas oublier que l'émaillerie est une branche des arts industriels : il n'est pas indispensable, pour y affirmer sa maîtrise, d'être un inventeur génial en même temps qu'un adroit praticien.

Les émailleurs n'étaient pas, au reste, des copistes serviles. La nature même des matériaux employés, les accidents inévitables de cuisson, la variété des dimensions des plaques, les forçaient à modifier, parfois d'une façon complète, la composition qui leur servait de thème. S'il leur fallait souvent réduire la hauteur ou la largeur du modèle, il leur arrivait aussi d'y ajouter, pour l'agrandir, des motifs d'architecture, des coins de paysage ou quelques ornements. Ils se montrent enfin véritablement créateurs dans l'expression des attitudes et des physionomies. Leurs œuvres, presque exclusivement consacrées, dans les siècles de piété ardente où ils vivaient, à la peinture de scènes religieuses, sont empreintes d'un sentiment de foi naïve qui ne se dément jamais. Les Vierges douloureuses, qu'ils agenouillent au pied du Calvaire, sont femmes, et pourtant réellement divines : les acteurs des phases de la Passion, qu'ils ont tant de fois retracées, manifestent bien les élans d'enthousiasme, d'abattement ou de fureur que leur prête le récit du grand drame chrétien.

Il y aurait une étude intéressante à faire sur les analogies qu'offrent les émaux des diverses époques avec les gravures antérieures ou contemporaines.

L'influence sur les primitifs des miniatures françaises, allemandes ou flamandes est évidente. Les Pénicaud et Couly Noualhier s'inspirent des graveurs Martin Schongaüer et Sébastien Brandt ; les Limosin, d'Albert Dürer, de l'École de Fontainebleau et de celle d'Italie, avec Marc-Antoine Raimondi et le Maître au dé. Un peu plus tard, les Reymond et les Courtois, sans renoncer à imiter les Italiens, reproduisent volontiers les Français, Etienne Delaune, René Boyvin, et combien d'autres.

Nous essaierons peut-être un jour de grouper les documents iconographiques nécessaires à de telles comparaisons.

Contentons-nous, en attendant, de signaler un maître émailleur et l'un des moindres : il s'agit de Léonard Limosin, qui, s'il a beaucoup travaillé au aussi, d'après les autres, aurait pu sur plusieurs pièces inscrire à juste titre « *inventé et peint* » émaillé sous le nom ou de son monogramme.

On sait que cet émailleur a été en même temps graveur et peintre ; mais nous ne croyons pas qu'aucun des auteurs qui s'en sont occupés ait donné la liste complète de ses œuvres gravées [1]. Nous sommes dans tous les cas à peu près certain que ces estampes n'ont jamais été reproduites, et bien peu de personnes ont eu la curiosité de les examiner dans les dépôts publics qui les conservent.

La suite des gravures signalées n'est pas nombreuse : elle se réduit à huit, dont une en double exemplaire. Cette rareté vient de ce que le tirage avait dû être fort restreint, l'émailleur ayant usé de la pointe pour son usage personnel, et non point dans un but commercial.

Quatre pièces appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris ; trois, dont l'exemplaire en double, se trouvent à la Bibliothèque Royale de Bruxelles ; MM. Robert Dumesnil et Georges Duplessis nous donnent la description des deux autres aujourd'hui disparues.

Les quatre planches de la Bibliothèque Nationale représentent l'*Entrée à Jérusalem*, le *Christ au Jardin des Oliviers*, *Jésus devant Hérode*, la *Résurrection*. Elles ont 0m,260 de hauteur, 0m,190 de largeur ; toutes sont signées, et trois sont datées de 1544.

Les deux estampes de la Bibliothèque Royale de Bruxelles figurent la *Nativité* et le *Baiser de Judas*. Elles sont signées ; la première seule est datée de 1544.

La *Cène*, décrite par R. Dumesnil, avait 0m,260 de hauteur sur 0m,185 de largeur, était signée et datée de 1544.

---

1. Voici la liste des auteurs qui ont parlé des [illegible] *grammes*. Munich, 1833. — Rob. Dumesnil, *Le Peintre-graveur* [illegible] *du Louvre*, 1853. — Maurice Ardant, *Bulletin de la Soc.* [illegible] — Alvin, *Revue universelle des arts*, tome III, 1856. — [illegible] continuateur du *Peintre-graveur français* de Rob. Dumesnil [illegible] *L'Émaillerie*, 1891. — Camille Lecoincte, *Les émaux* [illegible] *ciété archéologique et historique de Limoges*, 1895. — [illegible] XLIV de la *Bull. de la Soc. archéologique et historique de* [illegible]

L'Annonciation, décrite par G. Duplessis, avait 0m,250 de hauteur sur 0m,180 de largeur, et portait les lettres L.L.

C'est Brulliot qui, dans son *Dictionnaire des monogrammes*, édité à Munich en 1833, a mentionné le premier des estampes de Léonard Limosin. « On a de ce maître, dit-il, une eau-forte marquée des lettres L.L. 1544, les deux derniers chiffres à rebours. Elle est gravée d'une pointe large, hardie et spirituelle, et représente l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*. On voit le Sauveur monté sur un âne et entouré de peuple ; sur la droite, à la porte d'une ville, plusieurs hommes sont occupés à étendre un tapis sur lequel le Christ doit passer. Au fond, entre deux arbres qui s'élèvent jusqu'au bord supérieur de la planche, et sur lesquels ont voit quelques enfants, se présente la vue d'une ville. — Hauteur, 9 pouces, 6 lignes : Larg. 6 pouces, 11 lignes.

L. 2. — L. LIMOSIN. L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.
Gravure. Cabinet des Estampes de Paris.

Pièce très rare qui a un pendant représentant *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers*, marqué Léonard Limosin, 1544. »

« Les estampes de Léonard Limosin, dit à son tour Robert Dumesnil, dans le tome V du *Graveur Français*, sont de la plus insigne rareté. M. l'Abbé de Marolles (catalogues de 1666 et 1672) n'en donne aucune : peut-être n'en possédait-il pas.

On en connaît quatre. L'une, la *Résurrection*, se voit au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris ; une autre, la Cène, fait partie de notre collection : elle nous provient de la vente de M. Ottley. L'existence des deux autres nous est révélée par le *Dictionnaire des monogrammes* de M. François Brulliot.

Exécutées dans la manière des maîtres de Fontainebleau, mais avec moins de frais, les compositions que reproduisent ces estampes sont d'un goût de dessin assez analogue à celui de ces maîtres ; seulement les figures sont peut-être trop grandes, et les têtes proportionnellement trop petites ; les extrémités y sont fort négligées. »

A M. Alvin, auteur du travail publié, en 1856, sur les *Graveurs anciens*, dans la *Revue universelle des arts* (tome III), nous empruntons ce passage : « Pour compléter la période du XVIe siècle, je citerai encore Léonard Limosin, qui travaillait vers 1540, à Limoges ; il était émailleur et peintre ordinaire de la Chambre du Roi François Ier. On connaît bien peu de choses de ce maître. M. Robert Dumesnil n'en décrit que quatre estampes dont deux seulement ont passé sous ses yeux. La Bibliothèque de Bruxelles possède trois pièces de Léonard

Limosin. *Jesus priant au Jardin des Oliviers* [1], le *Baiser de Judas* [illegible] elles sont inconnues à tous les iconophiles, excepté à M. Jules Renouvier qui les a [illegible] il y a deux ans, en a fait mention dans le beau travail inséré aux Mémoires de l'Académie de Montpellier. »

M. Georges Duplessis, continuateur du *Peintre Graveur français* de Robert-Dumesnil, donne dans le tome XI, paru en 1871, la description d'une septième gravure [illegible] dont M. Prosper de Baudricourt possédait, paraît-il, une épreuve.

Enfin la huitième, le *Christ devant Hérode*, a dû entrer après 1870 au Cabinet des Estampes, à Paris, où M. Achille Leymarie l'a vue avec les trois autres. En la signalant dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin* (tome XI, 1893), il l'a dénommée à tort, *Jésus devant le Grand-Prêtre*.

Ces huit estampes, visibles à Paris et à Bruxelles ou suffisamment décrites, paraissent résumer l'œuvre gravé de Léonard Limosin [2]. N'est-il pas dès lors intéressant d'en rapprocher les émaux qui les ont fait revivre sous des couleurs brillantes ? Quelques-uns des ces émaux sont du maître lui-même : d'autres ont été peints par ses élèves, dans son propre atelier.

Le Musée de Cluny possède une série de douze plaques de forme ovale, de 0m,34 de hauteur sur 0m,257 de largeur, représentant des scènes de la *Vie* et de la *Passion du Christ*, exécutées par Léonard Limosin ou sous sa direction, et inscrites au catalogue de 1883 sous les numéros 4617 à 4628. Elles ornaient le cabinet de M. du Sommerard, qui les avait achetées à Poitiers, et lors de l'acquisition de cette collection par l'Etat, M. François Arago, dans un rapport lu à la Chambre des Députés, le 17 Juin 1843, les appréciait [illegible] « Le musée Du Sommerard est particulièrement riche en émaux [illegible]

1. Double de la pièce qui est au Cabinet des Estampes [illegible]

2. Il est bon de remarquer qu'on n'a [illegible] seulement des scènes de la Vie ou de la Passion du Christ [illegible]

M. Ch. Le Blanc dans son *Manuel de l'amateur* [illegible] mosin le catalogue de la collection Peignon-Dejonge [illegible] tre ce catalogue à notre disposition. Nous y [illegible] 1676, six sujets de l'Histoire d'Ecce et [illegible] et Limosin, estampes carrées, en tout 8 pièces [illegible]

l'époque byzantine. On y trouve des ouvrages capitaux de presque tous les maîtres de Limoges aux XVIe et XVIIe siècles. Les douze stations de la Passion de Léonard (de 1552 à 1560) formant douze plaques bombées, et les coupes de Jehan Courtois (de 1550), prendraient place parmi les plus beaux morceaux de ce genre qui existent aujourd'hui. Ajoutons que les émaux de Limoges sont rares, très recherchés, et qu'on en a payé naguère quelques-uns, dans les ventes publiques, des prix exorbitants. »

Les sujets des douze plaques du musée de Cluny sont les suivants : L'*Annonciation*, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Cène*, *Jésus devant Hérode*, *Jésus devant Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, la *Présentation au peuple*, le *Portement de croix*, le *Calvaire*, la *Résurrection*, la *Descente aux limbes*.

Fig. 1. — L'Annonciation. Émail de Léonard. Plaque de la collection de Lasteyrie. Musée de Cluny.

L'émail figurant l'*Annonciation (fig. 1)* est certainement la reproduction de l'estampe de Léonard qui appartenait à M. de Baudricour, ainsi décrite par G. Duplessis : « La Sainte Vierge est assise à la gauche de la planche et tient un livre ; elle regarde avec un saint étonnement l'archange Gabriel, agenouillé à droite, qui s'acquitte de sa mission céleste en lui montrant Dieu le Père et le Saint-Esprit qui apparaissent en haut dans une gloire de chérubins. Les lettres L.L. sont gravées sur la panse d'un vase de fleurs occupant le milieu de l'estampe vers le bas. — Hauteur 0^m,250 ; Largeur 0^m,180. »

L'*Entrée à Jérusalem* du musée de Cluny *(fig. 3)* représente exactement, dans l'ensemble de la composition, la gravure du Cabinet des Estampes de Paris *(fig. 2)*. En raison de la forme ovale de la plaque, l'émailleur a dû ajouter à droite et à gauche, quelques personnages supplémentaires : on ne remarque aucune autre différence appréciable. La planche est signée à droite et en bas L.L. 1544, les deux derniers chiffres retournés.

De l'estampe qui a servi à l'émail figurant la *Cène (fig. 4)*, nous ne possédons que la

---

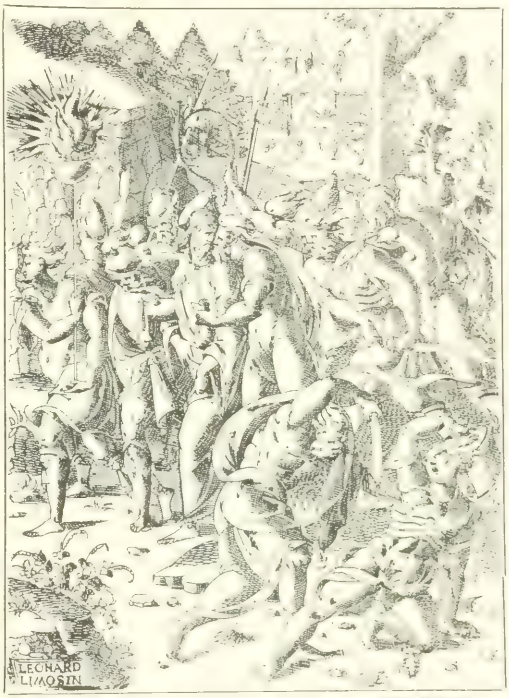
[illegible] Léonard [illegible] 1577 [illegible] d'après lequel [illegible] gravée est ne seulement en [illegible] dans la collection [illegible] M. [illegible] nous avons vu une pièce de la suite signalée [illegible] M. Le Blanc [illegible] avec pot en monogramme. Au bas, dans la bordure, [illegible] Courtois [illegible] des [illegible] S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans à Saint-Cloud. Nattier [illegible] Lancret [illegible] de Gesvres, au Grand Cœur, avec privilège. [illegible] M. Le Blanc est [illegible] sans aucun rapport avec Léonard Limousin [illegible] et gravées.

Fig. 8. — LÉONARD LIMOSIN. LA RÉSURRECTION.
Plaque en émail de Limoges. Musée de Cluny.

Fig. 7. — LÉONARD LIMOSIN. LA RÉSURRECTION.
Gravure. Cabinet des Estampes de Paris.

description de R. Dumesnil : « La Cène. — Jésus avec ses disciples. Il occupe le total et est vu de face, la tête entourée d'une auréole. L'apôtre bien-aimé est prosterné à sa droite. Judas est vu de profil à la droite du bas, ayant devant lui une salière renversée. La salle du festin est éclairée, au fond, par une porte en arcade, avec un œil de bœuf de chaque côté. On lit dans une grande tablette d'ornement, au-dessus de cette porte : LEONARD LIMOSIN. 1544. Hauteur 0m,260 ; Largeur 0m,185. »

« La double circonstance de treize à table, et de la salière renversée, ajoute en note M. Dumesnil, indique l'œuvre d'un vieux peintre français. »



La plaque répond bien à la description de la gravure.

Similitude absolue entre l'émail, *Jésus devant Hérode (fig. 6)* et l'estampe de la Bibliothèque nationale *(fig. 5)*. Celle-ci possède quelques personnages en moins : elle est signée à gauche, en bas, LÉONARD LIMOSIN, dans un cartel, et, dans un écusson, suspendu à la draperie, offre les armoiries du maître, « de sable au chevron d'or, cantonné de deux croisettes d'argent d'où yssent trois fleurs de même ».

Nous n'avons pas connaissance des gravures ayant servi de modèles aux émaux suivants de la même série, qui représentent, dans l'ordre habituel des scènes de la *Passion*, *Jésus devant Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, la *Présentation au peuple*, le *Portement de croix* et le *Calvaire*. Faut-il en conclure que Léonard Limosin n'a pas gravé ces sujets, nous ne le pensons pas ! L'artiste qui venait de reproduire sur le cuivre l'Annonciation, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Christ devant Hérode, se serait-il arrêté en chemin pour se remettre, après cet intervalle, à la Résurrection que nous allons décrire ? C'est bien invraisemblable, et nous devons supposer que ces planches ont existé, et demeurent peut-être reléguées dans un coin de dépôt public ou quelque portefeuille particulier.

Dans l'émail du musée de Cluny figurant la *Résurrection (fig. 8)*, le Christ est debout, sortant du tombeau, le bras droit étendu et bénissant le monde, la main gauche soutenant la bannière de la croix. Les gardes assoupis au pied du tombeau se réveillent et regardent la scène

1. On remarquera que dans toutes les estampes [illegible] la forme suivante : LEONARD / LIMOSIN

avec stupéfaction. En comparant cette plaque avec l'estampe de la Bibliothèque nationale *(fig. 7)* on reconnaît facilement que cette dernière a servi de carton. Elle est signée à droite en bas : 1544 LEONARD LIMOSIN, dans un cartel.

La gravure dont s'inspire la *Descente aux limbes*, le dernier émail de la série des pièces de forme ovale du musée de Cluny, est inconnue.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède une planche de Léonard Limosin représentant le *Baiser de Judas (fig. 9)*. Cette épreuve est, à notre avis, une des plus remarquables de la série malheureusement trop restreinte des œuvres gravées de l'émailleur de Limoges.

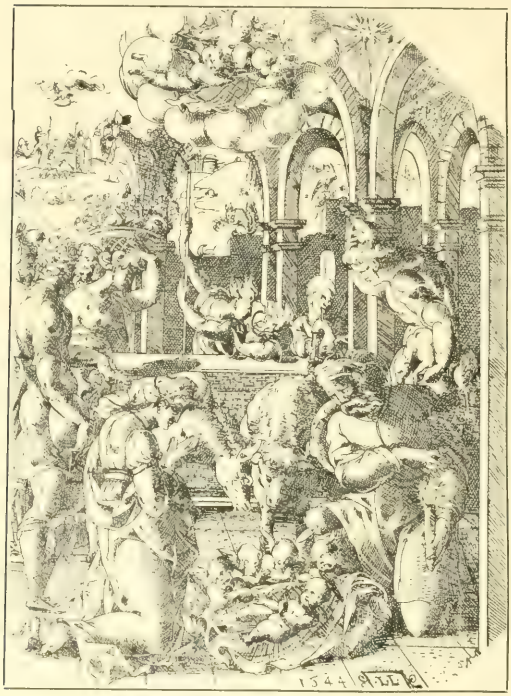


Photo Mertens

Fig. 9. — LEONARD LIMOSIN. LA NATIVITÉ
Gravure. Bibliothèque royale de Bruxelles.

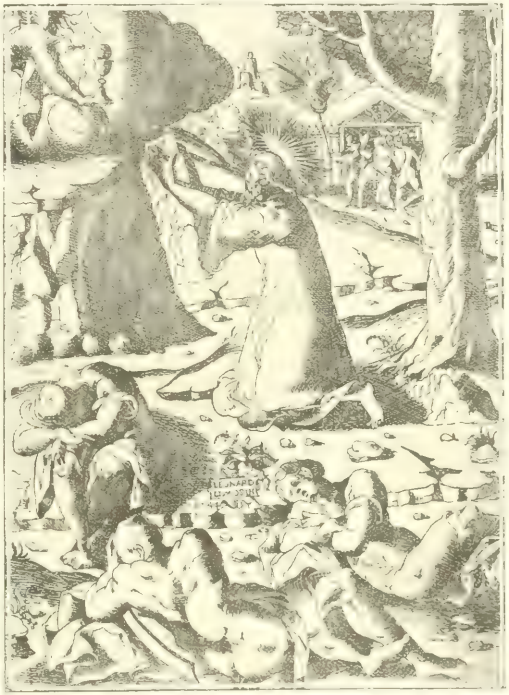
La composition en est vigoureuse et mouvementée, les personnages respirent l'animation et la vie : la facture est large, le dessin ne manque pas de science dans les détails anatomiques et les effets de raccourci. Au premier plan saint Pierre lève son glaive sur Malchus terrassé dont l'attitude est pleine d'épouvante. Au second plan, Judas, la bourse aux trente deniers dans la main gauche, dépose un baiser sur la joue du Sauveur, le désignant par ce geste aux soldats qui se précipitent, brandissant des liens, des bâtons et des lances. A gauche un personnage porte, au bout d'une perche, une sorte de pot à feu dont les flammes éclairent la scène. Dans le fond, des arbres, une porte ouverte sur une palissade et les tours d'une ville. La gravure a 0m,255 de hauteur sur 0m,188 de largeur : elle est signée en bas à gauche : LÉONARD LIMOSIN, dans un cartel. Robert Dumesnil dit qu'elle est datée 1544 : nous n'avons pas vu cette date.

Il existe au moins deux émaux exécutés d'après cette gravure. A la vente de la célèbre collection Spitzer, faite à Paris en 1893, figurait une plaque ovale de même facture et dimensions que celles du musée de Cluny, attribuée à Léonard Limosin, et décrite au catalogue de vente de la façon suivante [1] : N° 476. Le *Baiser de Judas*. Léonard Limosin. Plaque ovale. Au premier plan, saint Pierre se précipite sur Malchus qu'il a renversé, et va le frapper d'un couteau. Au second plan, Judas embrasse le Christ que saisissent les soldats. Emaux de couleur : contre émail incolore. Hauteur 0m,346 ; Largeur 0m,260. » L'examen de cette plaque reproduite dans le *Catalogue* de la vente Spitzer ne laisse aucun doute sur ses rapports étroits avec la planche de la Bibliothèque de Bruxelles.

1. C'est en effet très probablement [illegible] de retour d'[illegible] la même série que celle des émaux ovales du musée de Cluny qui devraient être plus nombreux.

Un autre émail du musée de Cluny, de forme rectangulaire, attribué à Léonard Limosin et figurant aussi le *Baiser de Judas*, émane évidemment du même carton : composition, facture et coloris le rapprochent de l'émail Spitzer. Il serait d'ailleurs extraordinaire que les planches gravées par Léonard Limosin n'aient servi de modèles que pour les émaux ovales. Lui-même ou ses élèves ont dû les reproduire plus souvent en formats différents.

Nous ne connaissons pas de reproductions en émail des deux dernières gravures qu'il nous reste à citer, la *Nativité* et le *Christ au Jardin des Oliviers*. Peut-être ces émaux ont-ils subi le sort du célèbre maître-autel de l'ancienne abbaye de Grandmont, en Limousin, dont les plaques d'orfèvrerie émaillée furent vendues au poids du cuivre à un marchand de vieille ferraille !



La planche de la *Nativité* qui appartient à la Bibliothèque de Bruxelles est rognée aux angles (*pag. 10*). Elle est signée à droite, en bas L.L. dans un cartel, et datée de 1544. Au premier plan, Jésus nimbé est couché sur des langes : au bord du berceau, quatre têtes de chérubins. A droite, saint Joseph, un genou en terre, tient de la main gauche un flambeau dont il protège la flamme de la main droite. A gauche, Marie agenouillée, les mains jointes, un manteau rejeté en arrière ; près d'elle un berger désigne à ses compagnons l'enfant vers qui l'âne et le bœuf tendent la tête. La scène se passe dans un bâtiment d'architecture compliquée, à colonnes carrées supportant des arcatures, coupé par un mur dissimulant le corps de trois bergers dont les têtes et les bras seuls dépassent. L'un d'eux brandit une sorte de houlette, un autre joue de la musette. A droite, derrière saint Joseph, un berger tient sur son bras un agneau, et, du côté opposé, une femme porte sur la tête une corbeille remplie de fleurs et d'oiseaux. Le bâtiment est à demi fermé au fond jusqu'à la naissance des cintres par un mur à créneaux sur lesquels on voit un écureuil et un oiseau. A travers les ouvertures, on aperçoit un paysage dans le haut, au milieu, une gloire d'anges, à droite une étoile rayonnante, à gauche l'Annonciation aux bergers par un ange tenant une banderole.

La gravure de la Bibliothèque nationale, représentant *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers* est signée, à peu près au centre de la composition, LEONARD LIMOSIN [illegible] sous la date 1544, à droite une aiguière (*pag. 11*). Au premier plan, trois apôtres [illegible] Au second plan, Jésus agenouillé, les mains jointes et tendues vers l'ange qui, dans un nuage, lui présente le calice surmonté d'une hostie. Jésus vêtu d'une tunique sans [illegible]

flottantes, les pieds nus, a la tête nimbée d'une auréole. A droite, un gros arbre. Au fond, une troupe de soldats dont l'un porte une torche pénetre dans le jardin enclos de palissades. Au dernier plan, les tourelles d'une ville forte.

Les six planches parvenues jusqu'à nous, et les deux, décrites par Robert Dumesnil et G. Duplessis mais malheureusement disparues, ne constituent pas, nous en sommes convaincus, l'œuvre grave tout entier de Léonard Limosin.

L'artiste qui, suivant la remarque de M. Darcel, dans sa *Notice des Émaux du Louvre*, usait dans le travail de la pointe d'un procédé que la peinture en grisaille lui rendait familier, a dû chercher plus d'une fois à se passer du concours de graveurs étrangers. Il faut avouer qu'il y a réussi : certaines de ses planches, *Jésus au Jardin des Oliviers* et le *Baiser de Judas* en particulier, montrent des qualités de mise en place, de dessin et d'exécution qui, sans le mettre au rang qu'il occupe glorieusement parmi les émailleurs, lui assurent du moins une place honorable dans la pléiade des aquafortistes de son temps.

Il ne nous a pas paru nécessaire d'analyser minutieusement chacune des estampes de Léonard Limosin. Notre but principal était de les rapprocher des émaux qu'elles ont inspirés: nous tenions également à les présenter aux curieux de l'Œuvre de Limoges qui ne les connaissaient que de réputation. C'est maintenant chose faite, grâce à la bienveillante autorisation que nous ont accordée MM. les Conservateurs du Cabinet des Estampes de Paris et de la Bibliothèque Royale de Bruxelles de les reproduire et de les publier. Nous ne voulons pas terminer cette étude sans les en remercier au nom de tous ceux qui s'intéressent aux diverses manifestations de notre art national.

André Demartial.

LA BIBLE

RACONTÉE PAR LES ARTISTES DU MOYEN AGE [1]

VI. — Le Péché.

De tout temps, l'épisode de la faute originelle a été l'un des motifs de prédilection des artistes chrétiens : on le rencontre non seulement dans les séries de la Genèse [illegible], mais encore très fréquemment comme sujet traité isolément [illegible], car il est à la fois la figure de la Crucifixion et la base même du dogme [illegible]. Déjà sur les sarcophages des premiers siècles, cette scène est reproduite à profusion [illegible] suivant une formule presque immuable : l'arbre dressé au milieu du tableau, avec le serpent enroulé autour du tronc [illegible], Adam et Ève debout de part et d'autre. Ce modèle était, dès avant le moyen âge, si universellement répandu, que les imagiers n'ont guère eu l'audace, ni même pour la plupart la pensée d'en chercher un autre. Examinons donc les éléments de cette scène ainsi composée ; nous signalerons ensuite les rares dérogations apportées à cette formule jusqu'à l'époque de la Renaissance, où les artistes s'en affranchissent définitivement.

I. — *L'Arbre de la Science.* — Diderot a excellemment remarqué que chaque peuple, en général et exception faite des imitations possibles d'une école ou d'un atelier à un autre, a attribué à l'arbre de la Science l'essence qui sous son climat particulier, donne les fruits les

---

1. Voir *Revue*, 1909, pp. 146, 227, 302, 347 et 1910, p. 241.

2. Les scènes du Péché et de l'expulsion d'Eden, manquent sur la Bible n° 780 de l'Arsenal [illegible] premiers travaux d'Adam et Ève, sur la Bible n° 5057 de l'Arsenal, XIVe siècle, le peintre passe directement de la création d'Ève aux sacrifices de Caïn et d'Abel. La scène du Péché manque seule dans les séries de [illegible] chœur de Tolède, du Pentateuque d'Ashburnham, de la Bible de Mme de Rothschild, XIVe siècle, etc.

3. Chapiteaux de Rouen (ancienne fontaine St-Maclou), de Parthenay-le-Vieux, de Vézelay, de [illegible] N.-D. du Port), de St-Paul de Varax, de Lyon (St-Pierre d'Ainay), de Rouecy, d'Autun, [illegible] (maison romane), de Bourbon, de Saint-Gabriel d'Arles, d'Autun, de Vandoeuvre, de Bazas, de [illegible] beau de Mastino della Scala, voussure de Vouvant, stalle d'une chapelle de la cathédrale de Rodez, XVe siècle,) etc.

4. Les deux scènes sont opposées l'une à l'autre sur les [illegible] d'Hildesheim, sur la croix de [illegible] tran, etc.

5. En outre des monuments cités dans le corps du chapitre, on trouve le sujet du Péché [illegible] formule usuelle : sur beaucoup de fresques des catacombes [illegible] de Ste-Cécile, de Ste-Agnès, etc.) ; sur une foule de sarcophages (une vingtaine aux seuls musées de Latran et du Vatican, plusieurs à ceux d'Arles, de Toulouse, de Pogoritza, de Madrid, de Saragosse, de Tolède (S. Domingo la Rejo, etc.) ; sur des verres gravés (notamment celui de Pogoritza [illegible] diptyque de la coll. Basilewsky, etc.) ; sur les fresques de Wandrille et Mozac, XIIIe siècle ; sur le [illegible] drale de Noyarc ; sur la fontaine de Perouse ; sur les croix [illegible] aux locades de Wells et de Notre-Dame de la Grande de Poitiers ; sur [illegible] chapiteaux de Bâle (XIIe siècle), de Cluny (XIIe siècle), de Vézelay (XIIe siècle), [illegible] XIIe siècle) dans les voussures de Strasbourg et de [illegible] bury ; sur le pavement de Theronanne ; sur le vitrail de [illegible] ment celles de Saint-Paul, de Vienne, de Lincoln, de Cambridge, XIe [illegible] bridge (XIIIe siècle), n. 20 de la Bibliothèque Ste-Geneviève, (XIVe siècle), n. 10433 etc. de la Bibliothèque Nationale, Psautiers de Stuttgard, de Saint-Omer, de Bologne (XIVe siècle), etc., Cosmas de la Bibliothèque Laurentienne, Livre d'Heures du cardinal de Brandebourg, etc. — Les illustrations de la Genèse de Vienne et de quelques autres Bibles (surtout parmi les anciennes) ne commencent qu'avec la scène du Péché originel.

6. Sur quelques monuments d'exécution [illegible] on peut penser que c'est le serpent, une représ[illegible]

plus savoureux et les plus appréciés : cela, pour qu'ainsi la Tentation fût plus vive et l'obéissance plus pénible [1]. Ainsi les Byzantins et les Italiens lui ont donné l'aspect d'un figuier [2] ou beaucoup plus rarement d'un oranger [3] ou d'un dattier [4]. En France, c'est généralement le pommier [5] qui a prévalu ; cependant, surtout dans l'Auvergne et la Bourgogne, on trouve quelquefois la vigne [6] ; enfin Didron croit avoir reconnu, en Picardie, le cerisier sur une Tentation du XVIe siècle [7], mais, sauf quelques exceptions très clairsemées, à partir du XIIIe siècle, le pommier, qui n'était guère apparu qu'au cours du siècle précédent, avait supplanté [8] tous ses rivaux. Bien entendu, ces divers arbres ont subi dans la suite des âges les mêmes modifications artistiques que tous les autres végétaux du répertoire sculptural : stylisés à l'excès sur les œuvres byzantines et sur quelques œuvres romanes [9], ils se développent, s'animent peu à peu jusqu'à couvrir de leur frondaison, dans laquelle semble passer un zéphyr, la façade d'Orviéto ou à pousser leurs rameaux vivaces entre les pierres d'angle du palais ducal de Venise (*fig. 35*).

Sur un certain nombre de sarcophages, où le sujet de la chute originelle est très commun, on a remarqué que l'arbre présente sept fruits visibles : il semble qu'il y ait là plus qu'un hasard, et que l'artiste ait voulu faire ainsi allusion aux sept péchés capitaux, contenus en germe dans la faute de nos premiers parents.

A Orvieto, le figuier plonge ses racines en un bassin où se réunissent les ondes des quatre fleuves : c'est là une intention évidente de symbolisme, dont nous ne pénétrons pas exactement le sens.

Enfin, dans quelques compositions, on aperçoit deux arbres : ainsi sur les vantaux de Monréale deux figuiers, au tympan d'Anzy-le-Duc deux pommiers ; cette singularité a pour cause unique un désir de symétrie, et un seul de ces arbres, celui où est enroulé le serpent, représente l'arbre de la Science. Cependant sur le coffret d'ivoire byzantin de Darmstadt, le serpent est enroulé à l'un des deux arbres, et Eve cueille le fruit sur l'autre. Sur la fresque de Saint-Michel d'Hildesheim, il y a trois arbres : celui du centre est l'arbre de la Science ; le second montre entre ses branches, disposition exceptionnelle, un médaillon avec le buste de Dieu bénissant (ou plus exactement du Christ, car il porte le nimbe crucifère) ; le troisième n'est là que pour la symétrie.

1. C'est, croyons-nous, la même idée qui, sur une fresque mutilée du baptistère de Valence, a fait couvrir de fleurs l'arbre de la Science, tandis que l'arbuste opposé est maigre et desséché, on a cherché là, à tort, un symbole de la fertilité de l'Eden et de la stérilité de la terre d'exil.

2. Sarcophages des musées d'Arles, de Latran, etc. ; mosaïque de Venise, vantaux de Monréale ; façade de Modène (*fig. 21*), Orviéto, Vérone (tombeau de Mastino della Scala), palais ducal de Venise (*fig. 35*), etc.

3. Sur les mosaïques de la Chapelle palatine de Palerme, le feuillage est celui de l'oranger, on ne voit pas le fruit. — Sur plusieurs fresques des catacombes (notamment au cimetière Ste Agnès), on ne peut reconnaître si l'arbre est un oranger ou un pommier.

4. Cette formule a disparu avant le XIIIe siècle. On la trouve à Saintes (Abbaye des Dames), au Palais Corvat de Gurgenti, sur les vantaux de Plock, à Novgorod. A Arles, les feuilles ressemblent plus à celles de l'acanthe qu'à celles du palmier.

5. St Paul de Varax, Vézelay, Coulmy, Anzy-le-Duc, Chartres (*fig. 24*), Amiens, Reims, Rouen (*fig. 39*), Strasbourg, Fribourg (*fig. 19*), Thann, Vézelise, etc.

6. Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (*fig. 11*), St Germain des Prés, etc.

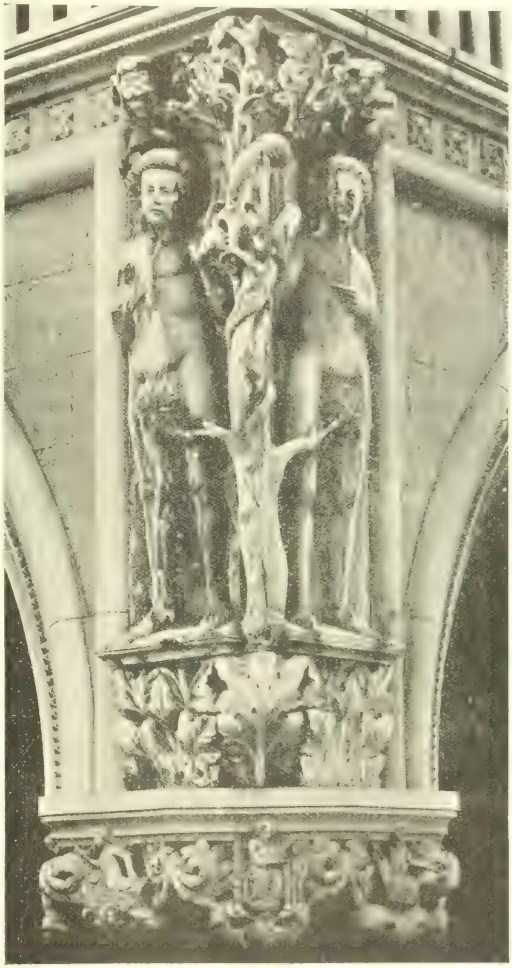
7. Sur les ivoires byzantins le grenadier figure souvent parmi les plantes de l'Eden, mais nous ne connaissons aucun cas où cette essence ait été attribuée à l'arbre de la Science.

8. On doit remarquer que sur les miniatures des manuscrits, très souvent l'arbre de la Science est un arbre fantaisiste, aux fruits et aux fleurs multicolores ; ainsi dans la Bible n. 11534 de la Bibl. Nat. (XIIe siècle) ; beaucoup aussi de ces manuscrits, surtout à partir du XIIIe siècle, présentent un pommier véritable. — Quelquefois les artistes ont négligé de montrer le même arbre dans les diverses scènes du Péché ; ainsi le Psautier dit de saint Louis (n. 1186, Arsenal) XIIIe siècle présente deux arbres absolument différents lors de la défense faite par Dieu et lors du péché ; sur le sarcophage de Bourges, on voit un pommier au moment de la Tentation, et un figuier au moment du Péché, etc.

9. Il en est encore sur la Bible de la Bibl. Mazarine (XIIe siècle, *fig. 23*). — Certains de ces arbres présentent même un aspect paradoxal ; sur le paliotto de Salerne (*fig. 7*), l'arbre porte à la fois des grenades et des feuilles de vigne ; à Vouvant, ce sont des feuilles de palmier dont les pointes se terminent par des fruits sphériques, etc.

II. — *Le Serpent.* — Le Tentateur, conformément au récit mosaïque, est toujours représenté sous la forme du serpent, mais cependant avec certaines variantes : tantôt c'est un reptile au corps lisse et ténu : tantôt c'est un énorme boa aux larges écailles [1], à la gueule formidable de dragon [2]. Le sculpteur du chapiteau de Saint-Pierre d'Ainay, à Lyon, par une fantaisie bizarre, a taillé une tête à chaque extrémité de l'animal : sur une autre composition non moins rudimentaire, au pied-droit de la porte du château de Tyrol (XIIe siècle), l'artiste a stylisé à outrance ce serpent ou, plus exactement, ce dragon. Dans l'Octateuque du Vatican, le miniaturiste lui a donné un aspect fantastique et monstrueux ; sur le soubassement de Bourges, et la Bible n. 8 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, c'est un petit dragon aîlé [3] : sur le Psautier de Saint-Albans (à Hildesheim), un monstre ailé, à tête difforme, qui enroule aux branches de l'arbre ses jambes tortueuses.

Un autre modèle, exceptionnel jusqu'au milieu du XIIIe siècle, très fréquent au contraire vers la fin du moyen âge et au début de la Renaissance, est celui du serpent à tête humaine de femme ou d'enfant : on le trouve au trumeau de Tournai (XIIIe siècle), sur le vitrail de Sens (XIIIe siècle), aux stalles d'Amiens, sur le Psautier n. 1186 de l'Arsenal (XIIIe siècle), sur les Bibles de Naples (Arsenal, n. 5211), de Berlin, de Carlsruhe (S. Peter Pgm. 122), de l'Arsenal (th. lat. 4), toutes de la seconde moitié du XIIIe siècle ; au tympan de Fribourg, sur le palais ducal de Venise *(fig. 35)*, sur les Bibles, n. 5059 et 5212 de l'Arsenal, 20 et 22 de Sainte-Geneviève, 10434 f. lat. de la Bibliothèque Nationale, et beaucoup d'autres œuvres sculptées ou peintes du XIVe siècle [4]. Un dessin au trait, du dé-



[illegible]

1. Pâlotto de Salerne *(fig. 7)*, chapiteau d'Ainay (Lyon) [illegible] n. 8846 Bibl. Nat. (XIIIe siècle) et quelques autres le serpent [illegible] de lézard.
2. Chapiteau de Corbie.
3. De même encore sur la Bible de la Bibl. Mazarine [illegible] XIIe siècle [illegible]
4. Ce type persiste jusqu'au XVIe siècle (vitrail du Grand Andely [illegible]

but du XIVe siècle, publié par M. de Bastard [1], donne même à ce reptile humain un buste et des bras dont il se sert pour cueillir le fruit et le remettre à Adam et Eve : au sommet du pommier, par pure fantaisie sans doute, le dessinateur a perché une sorte de pie.

Presque toujours le serpent est enroulé au tronc de l'arbre. A Fribourg *(fig. 10)* cependant, il se dresse à côté du tronc dans une attitude aussi peu naturelle que peu artistique. Sur un rouleau d' « Exultet » du Mont-Cassin (XIe siècle), conservé au British Museum, il enveloppe de sa queue repliée les pieds et les jambes d'Eve. A part ce cas exceptionnel, il se contente, tournant la tête du côté de notre première mère, et souvent à hauteur de son oreille, de lui murmurer les paroles tentatrices [2] ou mieux encore de lui présenter délicatement dans sa gueule le fruit défendu [3].

Très rarement le serpent demeure invisible, caché sans doute dans le feuillage, tandis que nos premiers parents consomment leur crime [4]. Au contraire, comme nous le verrons ci-dessous, quand l'histoire de la chute est divisée en deux phases, il est de règle que le serpent soit absent de la scène du Péché [5].

III. *Adam et Eve.* — De l'attitude du Tentateur dépend naturellement celle d'Eve. Quand le serpent se contente de lui parler, elle l'écoute : alors Adam et Eve se tiennent simplement debout de part et d'autre de l'arbre : ils ne mangent point la pomme, que souvent on n'aperçoit même pas : c'est un type qu'on rencontre déjà pendant les premiers siècles sur les fresques des catacombes (cimetières de Sainte-Agnès (deux fois), des SS. Marcellin et Pierre (deux fois), de Calliste, etc. ; sarcophages d'Arles, du Vatican, etc.). Quelquefois, tout en écoutant le Tentateur, Eve cueille le fruit fatal : cette formule, assez rare encore dans l'antiquité, devient traditionnelle chez les Byzantins : on la trouve notamment sur les rouleaux d' « Exultet » [6], et au XIVe siècle encore, Denys la recommandait aux peintres grecs ; en Occident, on la voit appliquée à Saint-Paul-de-Varax, à Auxerre et sur une foule de miniatures. — Quand au contraire le Tentateur présente le fruit à Eve [7], elle le lui prend dans la gueule [8] et s'apprête à y mordre ou à le donner à Adam [9], ou encore, en un geste câlin, elle le porte elle-même aux lèvres de celui-ci [10]. Parfois, outre le fruit que présente le serpent, on en voit paraître un autre dans la main d'Eve [11] et même un troisième dans celle d'Adam [12]. Sur un sarcophage de Vérone, on aperçoit, de chaque côté de l'arbre, une corbeille pleine de pommes.

1. Psautier de la collection de M. le docteur Demons.

2. Pulpito de Siderno (*fig. 7*), Saint-Paul-de-Varax (chapiteau), Vérone (vantaux de San Zeno), Auxerre, Rouen (chapiteau de St-Maclou), ivoire byzantin de Darmstadt, croix de St-Jean de Latran, etc.

3. Hildesheim (vantaux), St-Trophime d'Arles, Chartres (*fig. 21*), Corbie (chapiteau), Bible de Cantorbéry (m. S. Ste-Genev.), etc.

4. Sarcophage d'Astorga (IVe siècle), au Musée de Madrid, fresque de St-Michel d'Hildesheim, Saint-Paul-de-Varax, Reims, fresque de P. di Puccio, à Pise, à Auxerre et surtout à Etampes, on peut se demander si la disparition du serpent n'est pas due uniquement aux mutilations de la pierre.

5. Mosaïque de Vienne (*fig. 30*).

6. Également sur l'ivoire de Darmstadt, sur la Bible de la Bibl. Mazarine (XIIe siècle) (*fig. 23*).

7. Ce type, rare dans les premiers siècles, se rencontre pourtant au cimetière de Calliste.

8. Bible de Bamberg, Psautier de Saint-Albans, ivoire de Berlin (*fig. 6*), linteau d'Andlau (*fig. 29*), chapiteaux de Vézelay et de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (*fig. 41*), porte du château de Tyrol. — On remarquera que tous ces exemples sont antérieurs au XIIIe siècle : à partir de cette époque, le type en question devient beaucoup plus rare.

9. Bible de Bamberg, ivoire de Darmstadt, fresque de St-Michel d'Hildesheim, trumeau d'Amiens.

10. Notre-Dame du Port (*fig. 41*), rouleau d' « Exultet » du Mont-Cassin, etc.

11. Vantaux de Vérone, soubassement de Bourges, Bible de Bamberg ; sur le panneau de marbre de San Zéno de Vérone, Eve tient contre sa poitrine un tas de fruits ; au linteau d'Andlau (*fig. 29*), elle en cueille un de chaque main, l'un sur l'arbre, l'autre dans la gueule du serpent.

12. Vantaux d'Hildesheim, chapiteau de Corbie, Bible de Charles le Chauve, Psautier de Saint-Albans, Bibles n. 8846, 10434 et 11537 Bibl. nat. — sur cette dernière Adam tient en outre un pal à l'extrémité

On voit aussi sur quelques bas-reliefs Adam et Ève mordant tous deux à belles dents dans le fruit défendu : c'est ainsi qu'ils se présentent à la voussure de la rose septentrionale de Reims[1], où par exception ils sont assis[2] ; selon le type habituel, ils se tiennent toujours debout.

En général, les imagiers des XIIe et XIIIe siècles, du moins ceux qui ont su donner une expression à la physionomie de leurs personnages, ont cherché à faire transparaître dans les traits d'Adam et d'Ève la joie fugace que cause le péché[3], mais dès la fin du XIIIe siècle, quelques-uns, fouillant plus profondément la conscience naissante de nos premiers parents, ont indiqué chez eux une certaine timidité, une hésitation[4], presque une crainte : ainsi cet Adam qui, au palais ducal de Venise *(fig. 35)* esquisse un vague geste d'excuse, ou qui encore sur la façade d'Orvieto, tout en acceptant la figue qu'Ève lui offre, ne peut s'empêcher de lui rappeler une dernière fois, en levant le doigt dans la direction de l'arbre, la défense divine[5] : il montre qu'il a pleine conscience de la faute, et justifie ainsi par avance le châtiment terrible qui va le frapper. — Exceptionnellement Adam, au lieu de recevoir le fruit de la main d'Ève, le cueille lui-même sur l'arbre[6].

Dans toutes ces représentations, nos premiers parents, ne connaissant pas encore le sentiment de la honte, sont complètement nus ; cependant sur quelques œuvres, où tout indique d'ailleurs la scène du péché, il en est autrement ; c'était là une pratique assez fréquente chez les premiers artistes chrétiens[7], mais une exception au moyen âge. On peut citer Saint Trophime d'Arles, où Ève se cache au moyen d'une feuille et en offre une autre à Adam[8] ; le château de Tyrol, Fribourg, où ils se couvrent tous deux, là d'une simple feuille, ici d'une grosse touffe de feuillage *(fig. 10)*. Sur les vantaux de Vérone, sur le chapiteau de Saint-Maclou de Rouen, comme autrefois sur beaucoup de sarcophages, ils voilent seulement de la main leur nudité. Peut-être, ce faisant, les artistes ont-ils uniquement eu en vue de respecter les regards des fidèles ? Peut-être aussi ont-ils visé, non l'instant précis du péché, mais celui qui l'a immédiatement suivi ?[9]

Nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'elle n'ait été reproduite nulle part au moyen âge, l'extraordinaire composition qui décore un verre gravé antique cité par Buonaroti[10] : là, auprès de l'arbre, Ève est parée d'un collier et d'un bracelet, hochets de la vanité inoculée à la femme par le Péché originel. Certains rabbins n'ont-ils pas soutenu qu'Ève coupable se serait couverte de bijoux à elle donnés par le Tentateur !

Dérogeant à la symétrie du type traditionnel, quelques artistes ont donné à chacun de nos premiers parents une position différente[11] ou encore ont placé l'arbre à l'extrémité de la scène[12] :

---

1. De même : pallotto de Salerne *(fig. 7)*, mosaïque de Palerme, soubassement de Rome [illegible] et de Bourges (XIIIe siècle) Bibles n. 5059 et 5211 de l'Arsenal, etc.

2. Adam est encore assis dans la miniature des Homélies du moine [illegible] Eb[illegible] de St Albans à Hildesheim, où Ève est debout. A Corbie, [illegible] de l'arbre. Sur le vitrail du Grand Andely, ils sont assis de part et d'autre de l'arbre.

3. A Reims, par exemple.

4. A Tournai, Ève porte la main à sa tête, et Adam à [illegible]

5. De même : Bible n. 5212 de l'Arsenal, fin XIVe siècle.

6. Étampes, Vénise (palais ducal, *fig. 35*), etc.

7. Fresques des cimetières de Calliste, des SS. Marcellin et Pierre, [illegible] Isis et de Ste Agnès, mettent à la main d'Adam et d'Ève [illegible]

8. Sur la Bible de Bamberg l'artiste a doré les [illegible] d'Ève [illegible]

9. D'Agincourt cite une lampe antique de terre cuite sur laquelle [illegible] vantaux de Plock et de Monreale, le bas-relief de Grégent [illegible]

10. Également dans Corrucci, I, 2 et II, 1 et 2. [illegible] au II, 1 et 4.

11. Chapiteau de Corbie, Psautier de St-Albans (à Hildesheim), etc.

12. Porte du château de Tyrol (XIIe [illegible]), vitrail de Sens (XIIIe [illegible])

en ce cas, plus que jamais, Eve devient, conformément d'ailleurs au texte sacré, l'intermédiaire obligé entre le Tentateur et Adam relégué au bout du tableau [1]. Sur le vitrail de Bourges (XIIIe s.), où Adam est par exception le plus rapproché de l'arbre, cette interversion des places donne lieu pour le serpent à une position singulière : enroulé au tronc, il doit s'allonger par-dessus la tête du premier homme, pour aller, au delà de lui, présenter la pomme à Eve, qui la saisit.

Nous avons cru reconnaître aussi la scène du Péché sur un curieux chapiteau de l'abbaye des Dames à Saintes : là, si notre interprétation est exacte, la composition serait très particulière : le serpent est enroulé au tronc d'un palmier, dont Eve cueille le fruit ; Adam est de l'autre côté, mais derrière Adam paraît Satan aux formes bestiales, et derrière Eve, Dieu qui déjà vient reprocher leur faute à ses ingrates créatures. Dieu se montre aussi, au moment même du Péché, sur une Bible de Berlin, du XIIIe s. : c'est entre les branches de l'arbre fatal où s'enroule le serpent, qu'il apparaît dans une auréole, sur un arc-en-ciel [2].

Enfin les mosaïstes d'Italie et de Sicile, qui ont détaillé avec amour les récits de la Genèse, ont divisé le drame en plusieurs actes : à Venise (*fig. 30*), d'abord le serpent parle à Eve qui, le doigt levé, lui rappelle encore la défense faite par le Seigneur : Adam, le dos tourné [3], ne soupçonne pas l'imminente catastrophe ; puis le Tentateur remet la figue à Eve et disparaît ; celle-ci, demeurée seule avec Adam, lui fait manger le fruit ; enfin tous deux, conscients de leur faute, se couvrent de feuillages. — La mosaïque de Monréale présente aussi en deux tableaux la Tentation d'Eve et le Péché. Sur les vantaux de la même église, nos premiers parents, debout auprès du figuier fatal, semblent d'abord discuter, hésiter ; mais bientôt, ayant pris leur parti, ils dévorent gloutonnement, et chacun de son côté, un fruit, tout en se cachant déjà à demi, car ils se rendent compte de leur désobéissance et leur responsabilité [5]. C'est apparemment pour mieux faire ressortir ce sentiment de honte naissante que le dessinateur de la Bible de Noailles, qui avait montré Eve à demi vêtue dès le moment de sa création, dépouille ici de tout costume nos premiers parents, qui éprouvent ainsi le besoin de se couvrir de feuilles.

En terminant ce chapitre, il semble intéressant de noter les inscriptions qui, sur quelques monuments, accompagnent la scène du péché. Ainsi sur la plaque de marbre de Vérone, on lit : « IDLA DAT EVA VIRO VIR MORDET EDERE DIRO » ; à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers sur le cadre du bas-relief, s'effacent ces mots [6] qui révèlent chez l'imagier une émotion inconnue du maître de San Zeno : « ADAM. EVE. CRIMEN FERT. HOMINI PRIMORDIA LUCTUS [7]. »

(*A suivre.*) G. SANONER.

1. Vantaux d'Hildesheim, Bible de Bamberg, Bible de Charles le Chauve, rouleaux d'« Exultet », etc.

2. La Bibliothèque de Berlin possède une autre Bible de la même époque, où la scène du Péché ne présente aucun trait caractéristique.

3. Sur le pallotto de Salerne, on voit de même d'abord la Tentation (Eve seule avec le serpent), puis le Péché (*fig. 7*). — Deux scènes aussi sur le soubassement de Bourges : dans la première, Eve est seule avec le Tentateur.

4. De même Bible n° 5059 de l'Arsenal (XIVe s.). — Dans la même scène du manuscrit « Climax » du Vatican, Adam est représenté dormant.

5. Sur ces vantaux, les scènes suivantes de la Genèse (Remords, Expulsion) ont été omises ; aussitôt après le Péché vient le Travail d'Adam et d'Eve, et l'histoire détaillée d'Abel.

6. Inscription restituée par M. Lecointre-Dupont.

7. Bien entendu nous ne reproduisons pas les inscriptions qui, notamment sur les mosaïques (Venise) et les vantaux (Monréale), se bornent à donner le titre du sujet ou le nom des personnages.

MÉLANGES

Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne.

La cathédrale de Narbonne, éprouvée il y a deux ans, par un grave incendie, est assurément l'une des plus étonnantes constructions du moyen âge. Les touristes, admirateurs enthousiastes de son élévation prodigieuse, de ses contreforts reliés par un chemin de ronde [illegible] l'autre, de ses arcs boutants si légers, de ses merveilleux vitraux et de ses tombeaux [illegible] ont pas. L'autel à baldaquin de 1695 et le buffet d'orgues, si adroitement suspendu au dessus des stalles, bien que relativement modernes, n'ont assurément rien de vulgaire ; ils laissent dans l'esprit une satisfaction, dont on ne jouit pas souvent ailleurs.

Pourtant, comment dans cet admirable cadre ne pas regretter le maître autel de 1510 avec ses colonnes, ses anges de marbre et son retable d'albâtre peint et doré, enrichi « des histoires » de la vie de la Vierge et des statues de saint Just et de saint Pasteur [1] ? Comment oublier l'ancien buffet d'orgues avec ses piliers et ses images mobiles du soleil, de la terre et des étoiles [2], le lutrin et son aigle d'argent [3], — les précieuses tapisseries [4], [illegible] enfin le trésor, dans lequel se pressaient autrefois

1. *La Cathédrale Saint-Just de Narbonne*, par M. Louis Narbonne. 1961, p. 162 et 163. [illegible] sacré le 23 mars 1510, par Jean de Colombe. De chaque côté se dressent six hautes colonnes de [illegible] en marbre blanc ; sur chaque colonne était posée la statue d'un ange en marbre [illegible] encensoir. On retrouve ces anges, portant le plus souvent un des instruments de la Passion, [illegible] bronze de deux à trois mètres de haut, à droite et à gauche de presque [illegible] Des tringles ou des galeries de bronze reliaient les colonnes et [illegible] que jusqu'au pavé. De grandes tapisseries de soie, dont le coloris [illegible] retable était en albâtre artistement travaillé. Derrière l'autel, trois colonnes en marbre blanc soutenaient une table en marbre noir, sur laquelle, sous un dais magnifique, [illegible] deux [illegible] vangile, celle de saint Pasteur du côté de l'Épître. En 1529, le retable [illegible] Antoine Galet, peintres de Narbonne.

2. Archives de l'Aude. Série G, n° 31, fol. 164. Pierre [illegible] 12 janvier 1537, pour la façon du grand orgue, positif et pédales [illegible] les (étoiles) au grand orgue...

3. Archives de l'Aude. Série G, N° 46, fol. 58. Don d'un pupitre [illegible] le 14 juin 1688, il est du poids de 94 marcs d'argent [illegible] avec son piedestal de marbre jaspé.

4. Quarante-six tableaux de tapisserie avaient été donnés par l'archevêque Louis de Vervins, † en 1628 pour la décoration du chœur ; il en reste deux : l'*Annonciation* et l'*Assomption* [illegible] hauteur, les armes du donateur y ont été brodées [illegible] ordre, mais achetées par lui toutes prêtes, sans cela le blason eût été tissé dans la bordure. Le dessin des personnages et des bordures l'indique d'ailleurs ; ces [illegible] de l'[illegible]. D'autre part, l'archevêque l'ouvrit exilé [illegible] chapelle, qu'il devait payer au chapitre, d'une superbe série de tapisseries, *relevées d'or, représentant l'histoire de la création du Monde, et de la vie et mort de Notre Seigneur* [illegible] premières années du XVIe siècle. C'était une tenture, d'une qualité et d'une valeur artistique bien supérieures aux précédentes. On en peut juger par la [illegible] elle a encore le faire et la manière des tapisseries du temps de Louis XII et des premières années du règne de François Ier.

tant de parements[1], de mitres et d'ornements brodés, tant de reliquaires et de vases sacrés remarquables ?

Faute de mieux, consolons-nous de pertes si lamentables au point de vue artistique, en étudiant ces quelques épaves du trésor de la cathédrale de Narbonne, auxquelles j'ai cru devoir en ajouter deux autres de provenance différente. J'emprunte les notes de ce préambule à l'excellent ouvrage de M. Louis Narbonne sur la *Cathédrale Saint-Just de Narbonne* et remercie M. le Curé Archiprêtre de la Cathédrale et M. l'abbé Sigal de m'avoir facilité la reproduction des différents objets.

***

Plaque d'ivoire du XIIe siècle. — Cette précieuse couverture d'Évangéliaire de 0m,25 sur 0m,155 fut offerte en 1851 à la cathédrale de Narbonne par M. de Stadieu. D'où venait-elle ? Je l'ignore.

Elle peut soutenir avec avantage la comparaison avec celles du même genre, publiées dans les *Mélanges Archéologiques*, T. II (pl. IV, Bamberg, — pl. V, Bibliothèque Nationale, — pl. VI, Tongres, — pl. VII, M. Carrand, — pl. VIII, Bibliothèque de Munich) et dans la *Zeitschrift fur Christliche Kunst*, 1908, p. 234 (phot. 4, Trésor d'Essen, — 6, Trésor de Lyon, — 7, Musée de Kensington, de Londres). Ces différentes pièces sont attribuées aux XIe et XIIe siècles ; elles ont toutes un air de famille.

L'ivoire de Narbonne, déjà reproduit en héliogravure dans les *Annales Archéologiques*, T. XXII, p. 1, par M. Grimouard de Saint Laurent, dans son savant article sur l'*Iconographie de la Croix et du Crucifix*, représente différentes scènes de la Vie de Jésus-Christ, groupées autour du Crucifiement.

Remarquons dans un premier coup d'œil l'infériorité de la sculpture des personnages, comparée à celle des ornements de la bordure, du tombeau du Christ, de la table de la Cène et autres accessoires. Le Père Cahier en fait la judicieuse observation à propos de deux plats de reliure exécutés en Palestine vers 1139 pour Foulques V d'Anjou, dont l'un représente David et la Psycomachie et l'autre les Œuvres de Miséricorde : « ... Qui s'étonnerait, écrit-il, de voir des courbes vives et gracieuses « dans ces animaux, à côté d'hommes lourdauds et trapus, ne se doute pas de la différence imprimée « par Dieu dans la grâce des règnes animal et végétal et le corps de l'homme, qui est le summum de « l'art, quand il nous faut le rendre. Aussi, les artistes des époques inexpérimentées sont parfois d'une « verve étonnante, lorsqu'il ne s'agit pas d'aborder le règne humain... [2] »

L'artiste a divisé le champ de sa plaque en trois compartiments, sur lesquels empiètent les bras de la croix.

En bas et à gauche, il a figuré la Cène : au-dessus, le baiser de Judas ; plus haut, la Vierge, les

[1] Il est très regrettable que les anciens inventaires de la sacristie et du trésor ne soient pas parvenus jusqu'à nous. On n'aurait découvert sans doute si oui ou non le parement, peint sur soie, conservé au Louvre et sur lequel figurent les *représentations* de Charles V et de Jeanne de Bourbon, avait été donné, par qui et à quelle époque, à la cathédrale de Narbonne. En tout cas, voici la note que je lui consacre dans la *Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, p. 67. — Nous avons à Paris deux admirables spécimens de ces ornements de deuil et de Carême « en soie blanche « pourpre de noir » dont on rencontre si souvent la description dans les inventaires : je veux parler du parement du Louvre et d'une mitre du Musée de Cluny. L'un et l'autre sont exécutés avec un talent merveilleux au lavis, comme « l'eau de Chine sur soie blanche. Le parement du Louvre, reproduit dans les *Annales Archéologiques* (T. XXII, XXIII et XXV), y est donné comme ayant été offert à la Cathédrale de Narbonne par Charles V. Je ne sais au « juste sur quoi repose cette tradition, mais en le comparant à un article de l'Inventaire de ce roi, je crois pou « voir, sans témérité, l'attribuer à maistre Girard d'Orléans, peintre et sculpteur du roi Jean de 1351 à 1355. Je lis « en effet, sous le n° 1122 : Une autre chapelle, cothidiane de samict blanc, portraicte comme dessus (de noir) et « en la table de dessoulz ung ymage de Notre-Dame, et en celle d'en haut un Crucifiement environné de plusieurs « ymages et histoires garnie comme dessus ; et est la dicte chappelle garnie de gresles bisettes d'or, nommée la « chapelle de maistre Girard. Je retrouve dans cette table d'en haut le *Crucifiement* du Louvre, scène beaucoup plus « développée que les autres et qui dut frapper le rédacteur de l'inventaire... Sur le parement nous voyons plusieurs « *ymages* : l'Église, la Synagogue, Charles V et Jeanne de Bourbon, à droite et à gauche du *Crucifiement*. Quant aux « *histoires*, les voici : d'un côté, la trahison de Judas, la Flagellation et le Portement de Croix ; de l'autre, la Mise « au tombeau, la Descente aux enfers et l'Apparition à Madeleine. » J'ai reproduit le parement à la page 48 et la mitre à la page 68.

[2] *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, Ivoires, Miniatures, 1874, p. 2 et p. 14.

saintes femmes et Longin. En face, du côté droit [illegible] saint Jean et deux spectateurs ; en dessous de la Croix [illegible] groupe de saint Jean, remarquons les saintes femmes venant au tombeau [illegible] Résurrection ; en-dessous, la conversion de saint Thomas. [illegible] la Descente du Saint Esprit.

Le Christ étendu sur la Croix donne tout l'ensemble [illegible] dance le sang rédempteur. La tête de la croix porte cette inscription :

IHC · EST · IHS
NAZARENVS
REX
IVDEORVM

On lit sous les bras du Christ du côté gauche, au dessus de la sainte Vierge :

MATER · ECCE · FILIVS · TVVS

et en face, au dessus de saint Jean :

ME̅TE · ECCE · MATER · TVA

Ces inscriptions diffèrent peu de celles de la couverture de l'Évangéliaire de Milan, publié par Giulini, en caractères du XIe siècle [1] :

MARIA · EN · FILIVS · TVVS
APOSTOLE · ECE · MATER · TVA.

Enfin au-dessus de la Croix, le soleil et la lune.

Je ne saurais mieux faire que de citer M. Grimouard de Saint Laurent, écrivant à l'occasion des ivoires, publiés par les PP. Cahier et Martin, auxquels je faisais allusion en commençant :

« Comme eux, l'ivoire de Narbonne « était destiné à faire une couverture de « livre, d'évangéliaire probablement. A « leur exemple, il offre le Crucifiement « comme sujet principal. De part et d'au- « tre, le port du Christ, avec les bras « placés horizontalement, est supérieur « aux conditions naturelles du supplice ; de part et d'autre [illegible] « de la nature entière, sont appelés à glorifier le Sauveur [illegible] « cette signification, ici leur geste d'acclamation ne peut pas [illegible] « le porte-lance et le porte-éponge, la Vierge et saint Jean [illegible]

[illegible]
R[illegible]

1. *Annales Archéologiques*. T. XXVI. p. 371

« est celle du triomphe. Mais les traits communs ne vont pas plus loin et, au lieu d'une série de per-
« sonnages et de groupes symboliques (l'Église et la Synagogue — les symboles des Évangélistes,
« etc.) nous voyons ici se dérouler une série de faits historiques...

« ...Trois saintes femmes sont derrière la Vierge, et derrière saint Jean deux personnages, qui « ressemblent comme lui à des apôtres. — Ne seraient-ils pas en effet des apôtres comme pour donner « suite au nom d'apôtre adressé à saint Jean dans l'inscription ? Alors, sans s'attacher sous ce rap- « port aux circonstances de la Passion, on aurait voulu dire plus expressément que la prédication de « l'Évangile a pris son principe au pied de la Croix et sous le patronage de Marie : il en résulterait « une liaison plus intime entre cette partie de la scène du crucifiement et celle de la descente du « Saint-Esprit... Au reste, il est bien évident qu'en entourant ainsi le crucifiement comme sujets ac- « cessoires de la scène du baiser de Judas, des saintes femmes au tombeau, de la conversion de saint « Thomas, de l'Ascension et de la descente du Saint-Esprit, on a voulu dire que le sacrifice de la « Croix est le dogme fondamental du Christianisme. »

Il était difficile, il faut l'avouer, de mieux agencer tant de scènes en un si petit espace et de les coordonner d'une façon aussi claire et aussi heureuse. Aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, les artistes peintres, brodeurs, sculpteurs, verriers, orfèvres étaient habitués à triompher de ce genre de difficulté [1].

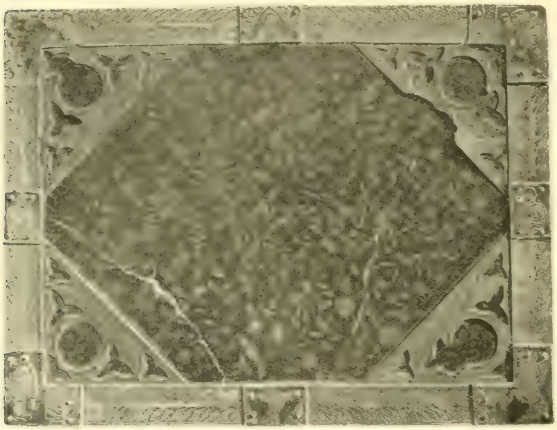


Fig. 2. — AUTEL PORTATIF DU XIIIe SIÈCLE. TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE NARBONNE.

Remarquons en terminant un petit détail. Le sépulcre du Sauveur est de forme ronde comme les tombeaux des ivoires de la Bibliothèque Nationale, du trésor de Tongres et du plâtre de M. Carrand cités plus haut. A ce sujet, le P. Cahier écrit [2] : « Sur ces « ivoires, les tombeaux affectent une « forme en rotonde, qui, plus d'une « fois, a dérouté les amateurs, en leur « faisant prendre pour des baptistères « d'une haute antiquité ce qui n'était « que des monuments funéraires, élé- « vés sur les restes de quelque mort « plus ou moins important, ou des fa- « milles illustres. C'est ainsi que dans les planches V et VII plusieurs morts sortent d'un même édi- « cule à deux étages. Par sa disposition, cet édicule rappele les tourelles des couronnes de lumières « des XIe et XIIe siècles. »

AUTEL PORTATIF DU XIIIe SIÈCLE. — La tradition rapporte que le pape aurait envoyé cet autel portatif, lors de la construction de la cathédrale de Narbonne pour être placé sur l'autel principal. Il se compose d'une plaque de porphyre vert, de 0,39 de long sur 0,30 de large et 0,02 d'épaisseur, entourée sur son plat d'une bordure gravée et d'écoinçons en vermeil, découpés à jour. Les symboles des quatre évangélistes (dont l'un manque) gravés et niellés renforcent les angles de la bordure : sur celle-ci, ont été rapportés au milieu de chacune des quatre faces : le Christ bénissant, le Christ sur la Croix,

1. Dans [illegible] XIIe siècle, [illegible] publie un très grand nombre de chapes et de parements [illegible] comme on en peut voir dans les [illegible] des XIIe et XIIIe siècles.

2. *Mélanges archéologiques*, t. II, p. 98.

saint Jean et la Sainte Vierge. On lit sur la tranche de la plaque [illegible] cette intéressante inscription suivante :

— *Hic sunt reliquiæ sanctæ Crucis et sancti Andreæ [illegible] Bartholomæi et sancti Mathæi apostolorum et sancti Basilii et sancti Blasii et sanctorum martyrum et Petri et sancti Antonii et sanctarum virginum Agnetis, Margaretæ et Barbaræ. Hoc altare consecratum [illegible] MCCLXXIII mense februarii, constructum per Guidonem de Pilco pro cuius animæ [illegible] Orate pro eo.*

Précieuse inscription, nous renseignant sur le nom de l'artiste, [illegible] de l'autel, et les reliques qu'il contient.

Croix pectorale du XIII siècle. — Haute de 0,12, large de [illegible] Sur les plaques de vermeil s'enlèvent des enroulements en relief, [illegible] au-dessus sur le fond ; ils sont entremêlés de [illegible] qui forment [illegible] sent le contour. Sur le devant et au centre, sous un cristal, apparaît le bois de la Vraie Croix. Le revers de la croix est aussi riche, tout couvert de cabochons : turquoises, rubis, saphirs, amethystes.

Les autres reliques ne sont visibles que si l'on ouvre la Croix : en voici la disposition et les inscriptions :

1° Au centre : *Sanctorum Justi et pastoris Laurentii et Blasii.*

En dessus : *Sancti Philippi apostoli.*

En haut : *Sanctorum Bartholomei, Stephani et Agnetis.*

En dessous : *Sanctæ Luciæ.*

En bas : *Sanctorum Nazarii et Antonii.*

2° A gauche, près du médaillon central :

A l'extrémité : *Sanctorum Francisci et Patriarcharum.*

3° A droite, près du centre :.....

A l'extrémité : *Sanctorum Nicholai et Marthæ.*

Deux des inscriptions sont illisibles. L'intérieur de cette Croix pectorale s'ouvrant à charnière, est intéressant à examiner. L'épaisseur de la Croix est formée de bandes de métal, courbées suivant le contour de la plaque du fond et soudées, de façon à protéger les bastes dentelées, entourant les cristaux, placés sur les parchemins qui recouvrent les reliques.

Pierre d'autel. Fin du XV siècle. — Sur une plaque de [illegible] épaisse de 0,012, l'artiste a gravé et rempli de mastic brun :

Au centre, cinq croix, dont celle du milieu, entourée d'un disque, semble figurer une hostie.

Une guirlande de fleurs et de feuilles [illegible] centrale. On lit en caractères fleuris : HEC QVOTIESCV[M]QVE FECERITIS I[N] MEI MEMORIAM FACIETIS. Ici, la séparation des mots n'est plus indiquée par deux points, comme dans l'inscription du XIIIe siècle, de l'autel portatif que nous avons décrit plus haut, mais par un trait, qui facilite la lecture. Une riche bordure, dans le goût des balustrades à jour de l'époque, encadre le tout.

Voilà pour nos brodeurs, un bon modèle de pale

Deux calices en vermeil. — Le plus simple, dont la coupe est moderne, appartient aussi au milieu du XVe siècle ; le pied est à lunules, et le nœud semble placé trop haut.

L'autre, orné de rais de soleil, étalés sur toutes les parties, est moins ancien. Il a l'avantage d'être complet, mais son aspect général est lourd. Il ressemble à celui qui fut donné par Henri IV à la cathédrale de Chartres, semé de fleurs de lis, disposées entre les rayons flamboyants du pied et de la coupe. Ici, dix lobes entourent la partie arrondie du pied. Cette mode des lobes va bientôt disparaître et les pieds des calices deviendront au XVIIe siècle ronds, ornés d'une moulure ajourée, comme celle de l'ostensoir, qui suit.

Ostensoir du XVIIe siècle. — La hauteur de ce joli ostensoir est de 0,51 ; le soleil a 0,19 de diamètre et le pied 0,18. Le pied et le nœud, ornés de feuilles d'eau, de têtes de chérubin et de guirlandes de fruits est assurément un pied de calice, auquel furent ajoutées trois agrafes ou motifs ciselés pour le relever un peu et donner à l'ensemble plus de légèreté. Une sorte de collerette, surmontée d'une tige en forme de balustre, décorée de trois feuilles, d'une seconde collerette et d'un ornement fondu et ciselé, conduit l'œil jusqu'à la gloire. Six têtes d'anges avec leurs ailes émergent des nuages pour entourer l'hostie sainte et de jolis rayons alternativement droits et flamboyants complètent la décoration. Au sommet, s'élève une croix unie, dont les extrémités à jour rappellent celles des croix processionnelles de cette époque.

Fig. 4. — Pierre d'autel, fin du XVe siècle. Trésor de la cathédrale de Narbonne.

Ostensoir de Notre-Dame de Beaupréau. — Si j'ai insisté sur la forme ronde du pied de l'ostensoir précédent, semblable à celle d'un pied de calice [1], c'est qu'ordinairement les ostensoirs de cette époque avaient un pied ovale. Tel est celui ci, qui appartient à l'église de Beaupréau (Maine-et-Loire). Il fut donné vers le milieu du XVIIe siècle par Marguerite de Gondy, duchesse de Brissac et de Beaupréau au chapitre de Sainte-Croix de cette ville. Les armes de la donatrice sont gravées sur le pied. Depuis la révolution, il appartient à l'église Notre-Dame.

Voici les dimensions de cet élégant soleil : hauteur 0,56 — diamètre de la gloire 0,22 — longueur du pied 0,25 — largeur du pied 0,19. La tige est accompagnée de deux anges, posés sur deux branches, ressemblant à des cornes d'abondance : d'une main, ils montrent l'hostie, de l'autre, ils tiennent une palme.

J'ai pensé qu'il était intéressant de rapprocher cet ostensoir [2] du précédent. Ils sont absolument de la même époque ; le dernier est un peu plus riche que l'autre.

Bras-reliquaire de saint Just, à Château-Gontier, XVe siècle. — Comment Adélard, seigneur de Château-Gontier, obtint-il au XIIe siècle des reliques du bras de saint Just, en l'honneur duquel il fon-

1. Très souvent, au XVIe et au XVIIe siècles (même dans les églises riches), le soleil s'adaptait au moyen d'une douille ou d'un rais de vase à un pied de calice. De cet état, celui de l'abbaye du Mont-Saint-Michel : « Un soleil d'argent doré, ovale, lequel s'emmanche sur un pied de calice, de chascun coté d'icelui est un saint Michel en bosse. Fait l'an 1674. » *Le Mont-Saint-Michel, son histoire et ses merveilles*, par l'abbé Louis Bosseboeuf, 1910, p. 502.

2. L'église de Commer (Ardèche) des Epasses (Vendée), celle de Chalonnes (Maine-et-Loire) possèdent de jolis ostensoirs de ce genre, avec leurs petits anges.

da une église collégiale près de son château ? de Lesnon [illegible] que la précieuse reliquaire fut enchâssée au XVe siècle dans un beau reliquaire, qu'il y a sans [illegible] lecteurs de la *Revue*.

Huit petits lions portent sur leur dos des contreforts, disposés aux angles d'un [illegible] [illegible] pans du piédestal sont [illegible] en relief et de figures [illegible] Une moulure [illegible] Deux du soubassement [illegible] [illegible]

Fig. 5. — OSTENSOIR DE NOTRE-DAME [illegible] XVe SIÈCLE.

[illegible]

enchâssés dans une bande estampée. Sur le devant [illegible] la cathédrale de Narbonne, se voit un médaillon [illegible] *pueri martyris*.

La main, en argent repoussé, s'élève à [illegible] du XVe siècle, donnant la date exacte de la [illegible] au XVIIe siècle, ont été retrouvés à l'intérieur du bois. [illegible]

Hi sunt particulæ brachii beati Justi de ecclesia de [illegible]

per Gervasium Trussart *aurifabrum prope Castegonterium commorantem. Die lunæ in vigilia Domini anno ab Incarnatione Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo.*

« ÉTAT des précieuses reliques dont le reliquaire de saint Just est enrichi :

» Sous la vis du bras de saint Just est un second reliquaire des saints Cosme et Damien, autour » duquel on lit ces mots : *De ossibus sanctorum Cosmæ et Damiani, martyrum.*

» Sous le pié de stal, vis-à-vis la montre du reliquaire de saint Just, est un reliquaire des os et » des habits de saint Etienne, premier martyr, et de quelques pierres dont il fut lapidé. On y voit » cette inscription : *De ossibus, vestibus beati Stephani et de lapidibus.*

» Sur le même pié de stal, au côté droit du lecteur, est le reliquaire de la Magdelaine : voici » l'inscription : *De ossibus beatæ Magdalenæ.*

» Le troisième, du même côté, renferme des os et des habits de sainte Anastasie, l'inscription la » porte en ces termes : *De ossibus beatæ Anastasiæ et de ossibus.*

» Le quatrième, encore du même côté, est de saint Vincent, martyr : *Reliquiæ beati Vincentii martyris.*

» Le premier, du côté gauche, renferme quelques parties des costes de saint Christophe, martyr. » On lit autour ces mots : *De costis beati Christophori martyris.*

» Le second, du même côté, contient quelques morceaux des os et des habits de saint Blaise, » martyr. En voici l'inscription : *De ossibus et vestibus beati Blasii, martyris.*

« Le troisième, encore du même côté, est de saint Denis, martyr : *Reliquiæ beati Dionisii, martyris.* »

Ce beau reliquaire est aujourd'hui conservé dans l'église de Saint-Jean Baptiste de Château-Gontier, près de laquelle se trouvait la collégiale de Saint Just.

Louis de Farcy.

Exposition internationale de l'art chrétien moderne.

La Société de Saint-Jean a voulu montrer, dans les salles mises à sa disposition par l'Union Centrale des Arts Décoratifs, que notre époque était capable, autant que celles qui la précédèrent, de fixer, dans les formes les plus diverses de l'activité artistique, l'expression de ses croyances et de sa foi chrétiennes. La revue d'ensemble qu'elle a essayé de tracer est forcément incomplète : ce n'est pas d'après des photographies que l'on peut se rendre un compte exact de la beauté d'une architecture ni s'assurer complètement de l'harmonie et du rhytme d'un décor. Il est difficile d'apprécier sans le secours de la couleur l'œuvre pictural de l'école de Beuron. L'intérêt de cette partie documentaire de l'exposition pâlit devant l'intérêt artistique des objets originaux, assez nombreux, assez importants et assez variés pour qu'on les étudie et qu'on les discute et pour qu'on se plaise à penser qu'il n'y a là que la préface à une exposition plus vaste et plus méthodique, sélectionnée avec soin et où, selon les termes de l'éloquente introduction de M. Henry Cochin, tout serait à la fois « bien, vrai et beau ».

Ce serait une erreur de croire que notre temps n'a apporté comme contribution au mobilier religieux que les objets sans âme et sans beauté trop souvent choisis par le zèle obscur des donateurs d'églises. On a pu voir, au Pavillon de Marsan, un maître autel destiné à l'église de Persan, où

M. Croix Marie tailla en plein chêne un décor floral plein de [illegible] et [illegible] accordant à [illegible] avec l'architecture. Un autre autel exposé, celui-là en grès et bronze, [illegible] MM. Cornuys, architecte, Camille Lefevre, sculpteur et Emile Muller, céramiste, date de [illegible]. Il figura, je crois bien, à l'Exposition Universelle de 1900. Les bronzes [illegible] ou en reliefs sur le vert harmonieux du grès, sont d'un accord de tons parfait. Des scènes de l'Enfance du Christ, des angelots porteurs de banderoles, les lys mystiques formant la base [illegible]. Au centre, la Vierge au sourire doux et maternel s'incline sur [illegible]. Avec [illegible] aux [illegible] plus raides et plus hiératiques auprès duquel se tiennent deux belles statues de saints de M. M. Van [illegible]banck, on a trois spécimens d'autels contemporains d'une belle tenue artistique pouvant concourir à la parure de n'importe quel sanctuaire.

L'orfèvrerie, elle aussi, peut offrir autre chose que les éternelles adaptations d'orfèvrerie ancienne. Certes, certains calices, comme celui que M. Lalique a orfévri d'email et d'ivoire, sont pièces de trésor d'église que leur ornementation chargée et leurs dimensions rendent impropres à [illegible] célébration des rites divins, mais d'autres, celui de M. Becker, ou celui de M. Lehevre, nécrées de lys épanouis, ceux de M. Pourgoin où le blé des repas sacrés, les vignes de résurrection naissent du métal assoupli, sont d'un galbe pur et de proportions parfaites. Un reliquaire de M. Jan Brom paraît copié sur un coffret d'ancien art saxon ; toutes les œuvres de cet orfèvre hollandais minutieux et précis trouvent leur source dans les hautes périodes de l'art chrétien ; elles ne sont pas trop refroidies par cette recherche d'archaïsme qui pèse si souvent sur l'art religieux et l'empêche d'atteindre son épanouissement absolu. Heureusement, de jeunes audaces vont en avant. Lorsque M. Richard Desvallières a voulu forger sa très belle grille de communion (*fig. 3*), il n'a pas cherché dans de vieux répertoires la manière de présenter le cortège de saints qui [illegible] la frise supérieure ; il s'est laissé guider avec émotion par les lois de la manière qui a si admirablement adaptée au but décoratif qu'il poursuivait.

[illegible]

Dans ce groupement si vite dispersé, la peinture brillait au premier rang. Plus près [illegible] des foules, plus accessibles aux enthousiasmes spontanés, ce sont les peintres qui ont exprimé avec le plus de force la beauté moderne du rêve chrétien. Les plus grands parmi eux [illegible] l'étonnant miracle qu'est la vie pour lui demander le secret des scènes miraculeuses qu'ils voulaient retracer, et c'est de leur contact avec les joies et les peines humaines qu'est née l'impression du divin qu'ils ont désirée. Le plus grand peut être ici fut Puvis de Chavannes, représ[illegible] l'œuvre qu'il exposa à un salon, celle qui lui apprit « la valeur d'un [illegible] tre » qui était en puissance en lui. Encore sous l'influence de Delacroix par sa couleur et l'expression dramatique des figures, cette œuvre pathétique et poignante montre déjà, dans l'attitude de la Mère Douloureuse embrassant son Fils mort, toute la [illegible]

1. Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*. Paris [illegible].

majesté et d'ampleur sur les murailles du Panthéon. Et la *Vie de sainte Geneviève*, un des orgueils de l'art français, est rappelée par quelques cartons. Nulle déclamation, nul effet théâtral, nul geste violent. La mesure en toute chose fut toujours le propre de Puvis. Il s'exprime avec une éloquence précise, sans nul effort et sa pensée est si forte, son idéal si grand et si près de nous que la séduction s'accomplit sans peine et qu'il faut un effort de volonté pour s'arracher à une contemplation qui ouvre d'infinis horizons de beauté.

Le Christ que Puvis a vu inanimé et meurtri, pesant sur les genoux de la Vierge douloureuse, M. Albert Besnard le montre dans la splendeur d'une gloire ovale, présidant aux recherches, à l'activité et au bonheur des hommes. La petite église de l'hôpital de Berck dont le maître voulut parer les murs modestes, est enrichie des fresques dont les cartons furent récemment acquis avec le concours d'un groupe d'amateurs pour le Musée du Luxembourg. Deux d'entre eux figuraient à l'Exposition d'art chrétien, rappelant le décor de la chapelle rustique. Le Christ glorieux, invisible aux regards profanes, assiste le chirurgien qui cherche dans le patient étendu sur le marbre le secret de la vie matérielle : il est présent à *la Résurrection* de la nature lorsque les charrues ouvrent la terre, où les semences tombent parmi les chants des oiseaux et les amours des hommes. Celui qui est la vie éternelle, tout esprit et tout rêve, plane sur toutes les tâches. Le rêve de Besnard, peintre chrétien, côtoie et célèbre toutes les joies humaines. Il y a loin de son optimisme épris d'une allégresse de plus en plus triomphante, à la vision de M. Georges Desvallières. Meurtri de toutes les flagellations, attristé de toutes les injures, déchiré de tous les reniements, le Crucifié est cloué par M. Desvallières sur l'arbre du Sacrifice, et de ses plaies ouvertes, de sa poitrine transpercée, de son front tailladé, le sang de vie coule sur le monde. M. Desvallières se plaît à ces scènes où les héros divins se haussent au-dessus des tortures humaines. Il y exprime ses recherches inquiètes, son désir de montrer l'esprit triomphant de toutes les matérialités. Il prend un plaisir cruel aux scènes de martyre et les retrace comme l'eût fait un réaliste rhénan de la fin du XVe siècle. Pour un peu, il prendrait une atroce joie à détailler, comme un Grünewald, toutes les traces de la flagellation. Mais du moins y a-t-il chez lui, comme chez Carrière dans sa Crucifixion que cernent les brumes du soir, le sentiment de l'immatériel et du divin.

Il n'en est pas toujours de même chez les artistes que la grande figure du Christ séduisit. Si, parmi les sculpteurs on rencontre le calvaire de M. de Saint-Marceaux d'une belle architecture et d'un grand style malgré sa froideur, le Christ en croix de M. Georges Lacombe, d'une admirable technique de « tailleur d'images », semble vraiment un peu trop préoccupé de faire voir un corps étudié anatomiquement et les figures des peintres suisses, aussi bien les *Disciples d'Emmaüs* de Louis Rivier, que *l'Avènement du Christ* de M. Robert atteignent le degré d'ennui que distillent les œuvres froides et sermonneuses de M. Eugène Burnand. M. L. Marlheus qui dresse, près de Jésus cloué sur l'arbre verdoyant, Adam et Ève recueillant le sang des plaies sacrées, ne hausse pas son œuvre au delà d'une vignette de première communion.

Il ne suffit pas en effet de reprendre, même en les rajeunissant, les vieux thèmes chrétiens, de les traiter avec la foi aux dogmes pour faire une œuvre d'art. Les artistes que l'on a vus avec le plus de plaisir à l'Exposition du Pavillon de Marsan, sont ceux là mêmes dont les œuvres « profanes » expriment avec le plus de chaleur l'émotion devant la nature qui est elle-même une chose divine : ce sont Madame Jeanne Simon dont les aquarelles lumineuses et coloriées retracent les scènes de la vie de la Vierge *fig. 1* et de l'Enfance de Jésus, M. Lhermitte qui accompagne le Christ dans ces intérieurs rustiques qu'il a vus avec une si âpre poésie, M. Roerich qui, sur des variantes byzantines, a composé des cartons où chantent harmonieusement les tons les plus vibrants, c'est surtout M. Maurice Denis, le peintre le plus lumineusement calme, le plus ingénument convaincu lorsqu'il relate les actes inscrits aux pages des livres saints. M. Maurice Denis est le seul artiste peut-être dont l'inspiration religieuse et l'inspiration profane paraissent couler de même source, également claire et limpide. Aucun désaccord entre ses idées et les scènes que la tradition lui impose. Une peinture encadrant une porte, destinée à la décoration de la chapelle de Sainte-Croix du Vésinet, vibrait parmi les autres comme un

chant d'enfants émouvant et sincère (*fig. 2*). Dans un paysage admirable aux [illegible] sées, devant un horizon profond, deux groupes se [illegible] chœur et anges, porteurs de fleurs et porteurs d'encens [illegible] Robbia, confessant avec les convictions profondes d'un [illegible] repose le pain de vie parmi les hommes. Ces œuvres de M. M. Denis [illegible] saint François d'Assise que M. Jacques Béthaud a [illegible]

Fig. 2 — MAURICE DENIS : « L'ENFANT [illegible]

monumentale et décoration intime du livre que des [illegible] desquels d'autres œuvres, de grande valeur d'art, [illegible] des images de Maurice Denis se recommandent [illegible] a modelée en son honneur dans l'église de Berck et que [illegible] ment où le jettent les visions dont sa foi est [illegible] petite *Vierge à l'Enfant* du regrette Cross, [illegible] de plus mystique et recueilli que les [illegible]

quelle sensibilité le burin de M. Bernard Naudin n'imagine-t-il pas le Christ sous les outrages, ou Jésus parmi les Bohémiens ? et citer le nom de M. Foran, évoque suffisamment l'âpreté avec laquelle ses inimitables eaux-fortes s'emploient à des scènes bibliques. M. Pierre Roy, dans la modestie d'une aquarelle, enferme de très belles figures de saints et de saintes, douces, recueillies et évocatrices.

Fig. 3. — RICHARD DESVALLIÈRES. GRILLE DE COMMUNION.

Il y a là, en vérité, une réunion d'efforts admirables qui permettent de dédaigner ceux où le dessin froid, malgré la correction impeccable et le coloris monotone, ne décèle aucune âme intérieure et rien de plus qu'un métier studieusement appris. Qu'on réussisse à coordonner ces efforts, et nous pourrons avoir un art chrétien, s'exprimant avec un élan irrésistible dans une communion intime avec la masse des croyants, qui confessera, lui aussi, le grand mystère qu'est l'adoration religieuse. Dieu fit l'homme à son image, nous apprend-on ; en retour, c'est en interprétant avec toute la passion humaine les textes saints que l'artiste crée l'image vivante de son Dieu.

Rene Jean.

L'exposition des anciennes industries tournaisiennes [1].

Trop tardivement hélas ! nous venons signaler aux lecteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* la très intéressante exposition ouverte à Tournai pendant l'été de 1911, en vue d'initier le public à la technique et à l'esthétique des anciennes industries tournaisiennes. Ce ne fut pas seulement une leçon d'histoire sociale du plus haut intérêt ; ses promoteurs ont également voulu, suivant la parole de M. Hubert, ministre de l'Industrie et du Travail, glorifier leur antique cité, susciter ou fortifier l'attachement des habitants pour leur ville, en exaltant leurs gloires locales : les Métiers de Tournai jouissent d'une grande et légitime renommée. La fréquence d'expositions de cette nature coïncide avec la renaissance des industries d'art : peut-être ne sont-elles pas étrangères à ce renouveau du sentiment artistique. Mais on ne peut méconnaître que le mouvement ait été lent à naître et à se développer : la routine, une recherche excessive de l'archéologie au détriment du sentiment artistique ont entravé l'efflorescence de l'art dans l'industrie.

Considérée à ce point de vue, l'exposition de Tournai présente un caractère d'utilité pratique. Aux monuments publics grandioses, aux maisons typiques et aux souvenirs historiques qu'évoquent de toutes parts églises, chapelles, demeures patriciennes et autres, et dont l'étude offre aux historiens comme aux artistes un intérêt captivant, les organisateurs ont eu l'heureuse pensée et la courageuse initiative d'ajouter un tableau des métiers tournaisiens aux diverses époques de l'histoire artistique de la vieille cité.

Il est juste de reconnaître que cette exposition ne se présentait pas comme une synthèse de curiosités plus singulières par leur rareté que par leur beauté ; un enseignement s'en dégageait, en même temps que la technique du métier et la conception esthétique s'imposaient à l'attention du visiteur.

1. Des circonstances indépendantes de notre volonté nous ont empêché de tracer plus tôt le tableau succinct de cette belle manifestation artistique. Nous prions nos lecteurs et plus spécialement, M. Soil de Moriame, le savant organisateur de l'exposition tournaisienne d'agréer nos excuses. J. C.

La division de l'Exposition était faite par métier ; toutefois, pour éviter la sécheresse et écarter l'ennui résultant de l'uniformité, les organisateurs ont été heureusement inspirés en reconstituant, en outre, des appartements meublés suivant le goût des diverses époques : une salle gothique, une salle de la Renaissance, un salon Louis XVI, un salon Empire et, au centre, un salon Louis XV, auquel s'attache un souvenir historique : les lambris proviennent en effet d'une chambre habitée par Louis XV après la bataille de Fontenoy.

Ces reconstitutions donnent à chaque objet sa destination et sont pour les visiteurs une leçon de choses ; mais à côté de ces ensembles, il était nécessaire d'exposer des séries d'objets, afin de montrer soit les diverses techniques, soit les diverses transformations du type, de la forme ou du décor. Pour quelques séries, l'exposition tournaisienne était excellente. On y a fait mieux encore, en complétant les séries des produits par l'exposé des métiers : on a reconstitué des ateliers d'autrefois en s'attachant spécialement aux quatre industries qui ont fait la fortune de Tournai dans le passé, ceux de tailleur de pierre, de haut-lisseur, de dinandier et de porcelainier.

Fig. 1 — FRAGMENT DE MONUMENT FUNÉRAIRE XVe S. (?) Cathédrale de Lucca.

Fig. 2 — SAINT JACQUES. Collection Soil de Moriamé.

« Le passé de Tournai, depuis le XIVe siècle jusqu'à la fin du XIXe, montre la place que cette cité a toujours occupée dans le grand mouvement des arts et de leurs diverses manifestations (1). »

La sculpture monumentale revêt à Tournai un caractère de haute valeur artistique. La porte Mantile et le porche occidental de la cathédrale, les statues de l'*Annonciation* à l'église de la Madeleine, les sculptures d'Antoing et les nombreux monuments funéraires [illegible] suffisent à caractériser l'école tournaisienne. L'auteur du catalogue dit avec raison que « toutes ces œuvres ont « des traits communs et un caractère propre, qui les « dotent d'une véritable école d'art [illegible] « tout à la fois la sculpture [illegible] « frêne élégance dans les grandes lignes, [illegible] « perfection dans l'exécution, des détails [illegible] Ces qualités se retrouvent [illegible] exposées : la [illegible] de Jacques [illegible] Nous [illegible] saint Jacques [illegible] venant de la collection Soil de Moriamé [illegible] Musée [illegible] N.-D. [illegible].

1. Extrait d'une correspondance bruxelloise [illegible]

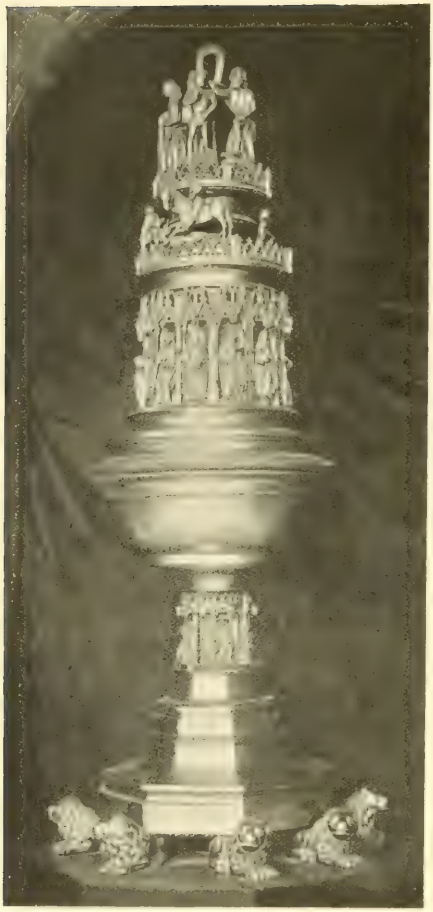


Fig. 3. — FONTS BAPTISMAUX DE L'EGLISE DE HAL, exécutés par Guillaume Le Leyre (1414).

Le métier de la dinanderie a produit à Tournai des œuvres dignes de rivaliser avec les plus belles que l'on connaisse ; c'est au XVe siècle qu'il atteignit son apogée avec Guillaume Le Leyre et les fondeurs de laiton, les graveurs de lames, les batteurs de cuivre ; au XVIIIe siècle le métier se transforme : c'est alors qu'se fonde la manufacture de bronze doré de Lerebvre-Caters qui subsista jusqu'en 1824.

Les séries de cuivre, dinanderies et bronzes divers, exposées à Tournai, étaient fort complètes ; il faut mettre hors pair les fonts baptismaux de Hal (*fig. 3* (reproduction en plâtre bronzé), ainsi que les lutrins de Leuze, de Chièvres, d'Espleschin, d'Avelghem, d'Ellezelles, et ceux des églises Saint-Nicolas, Saint-Piat (*fig. 4*), Saint-Jacques, Saint-Jean et Saint-Quentin à Tournai, les chandeliers-lutrins de Flobecq, ceux d'Antoing.

Les tapisseries de Tournai sont célèbres à juste titre : les archives en font mention dès 1295 et 1296 ; au XIVe siècle, le métier est fort répandu ; les artistes les plus renommés ne dédaignent pas de dessiner les cartons : Robert Campin, Roger van der Weyden, Jacques Daret, Simon Marmion travaillent pour les hauts lissiers tournaisiens, tels que Robert Dary, Jean de l'Ortie et d'autres. Cette fabrication décline aux XVIe et XVIIe siècles ; au XVIIIe et au XIXe siècle, elle se transforme en industrie de tapis de pied dont l'essor fut considérable et la renommée mondiale. La manufacture royale fabrique des tapis de genre Savonnerie, fort goûtés

Fig. 4. — LUTRIN DE L'EGLISE SAINT-PIAT À TOURNAI (1403).

en France et qu'on retrouve en grande quantité dans les [illegible]

Les meilleurs spécimens exposés étaient la belle tapisserie de hautes lisses représentant la *Bataille de Roncevaux* (Bruxelles) (*fig. 5*), deux panneaux de l'*Histoire de Notre Dame* exécutés [illegible] Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, un fragment *Histoire de Joseph* appartenant à la cathédrale de Tournai, un tapis portière, tissé vert et noir, œuvre remarquable [illegible] appartenant aux Dames de Saint-André de Tournai.

L'art de la faïence et de la porcelaine tournaisienne est intimement lié au nom de L. J. Peterinck, d'origine liloise. La manufacture rivalisa avec celle de Sèvres, s'inspirant des plus beaux décors de Saxe : les spécimens exposés, vaisselles, vases, statuettes, charmaient par leur grâce et leur élégance. Envisagée sous ce point de vue de l'art de la porcelaine, l'Exposition Tournaisienne de 1911 a été pour beaucoup de visiteurs une révélation : personne n'ignorait l'existence de la porcelaine de Tournai ; mais on ne prisait pas assez haut cette industrie qui constitue le plus beau fleuron de la couronne artistique de la vieille cité. Nul ne pouvait mieux la faire connaître et apprécier que celui qui fut le promoteur et l'organisateur de cette belle exposition des métiers tournaisiens. Il nous est particulièrement agréable de rendre un hommage mérité à la science et à l'étonnante activité de M. Soil de Moriame : archéologue distingué, le président de la Société historique et archéologique de Tournai, a voué un culte aussi passionné qu'éclairé à sa ville natale : il en a scruté l'histoire monumentale avec autant de soins que celle de ses industries : ses travaux sur les églises et les constructions civiles de Tournai sont hautement appréciés. Mieux que tout autre, M. Soil pouvait démontrer la haute valeur artistique et pratique des principaux métiers tournaisiens. Il a fait un commentaire digne des plus grands éloges : son catalogue résume à grands traits leur histoire : il en expose les origines, les développements et les transformations : c'est un guide précieux qui doit figurer dans toutes les bibliothèques d'art appliqué [1].

Fig. 5. — Bataille de Roncevaux. Tapisserie de Tournai [illegible] Bruxelles.

Les quatre industries tournaisiennes de la tapisserie, du cuivre, de la [illegible] sont les plus caractéristiques ; elles sont intimement liées à l'histoire artistique et sociale de la cité.

Les organisateurs de l'exposition ont été bien inspirés en y ajoutant une section d'orfèvrerie : à vrai dire, l'orfèvrerie tournaisienne ne nous apparaît pas avec les caractères particuliers d'une école. Mais dans une exposition des industries artistiques, on ne pouvait négliger de réunir une collection aussi intéressante que celle qui remplissait les vitrines de la salle du Musée. La plupart des pièces exposées

1. *Exposition des anciennes industries d'art* [illegible] Moriame. Tournai, Casterman, 261 p. [illegible] dont nous rendrons compte.

appartenaient aux XVIIe et XVIIIe siècles, quelques-unes au XVIe. On connaît les noms de nombreux orfèvres de Tournai : la dynastie des Lefebvre, apparentée au fondateur de la grande manufacture de tapis, compte plusieurs représentants au XVIIe siècle et au siècle suivant ; M. Soil a relevé de nombreux poinçons : peut-être trouvera-t-il, par une étude comparative, l'occasion d'identifier quelques-uns d'entr'eux et d'ajouter quelques pages intéressantes à l'histoire de l'art tournaisien.

Les plus beaux spécimens de l'orfèvrerie à Tournai sont à la cathédrale ; les châsses de Notre-Dame et de saint Eleuthère sont des merveilles et comptent parmi les plus purs joyaux du XIIIe siècle. La première, dite autrefois de sainte Ursule, est l'œuvre de Nicolas de Verdun qui l'exécuta en 1205 ; on ignore le nom de l'artiste qui ouvra la seconde où l'on enferma en 1237 les reliques de saint Eleuthère : d'après Didron, ni la France ni l'Allemagne n'avaient produit à cette époque, aucune œuvre qui lui fût comparable.

Inutile de rappeler dans ce rapide compte-rendu toutes les œuvres d'art conservées à Tournai. La visite des églises complétait heureusement celle de l'Exposition ; et de l'ensemble de ce pèlerinage artistique aux métiers tournaisiens se dégageait une impression esthétique d'ordre élevé ; la vision d'art trouvait sa plus haute expression sous les voûtes de cette admirable cathédrale dans lesquelles l'art du XIe siècle et celui du XIIIe s'unissent dans une grandiose harmonie, à travers le XIIe siècle qui a marqué son empreinte sur les transepts, unissant ainsi par une harmonieuse transition la majesté du style roman à la grandeur du style gothique.

L'art à Tournai se manifeste dans les industries comme dans les monuments : les organisateurs de l'exposition de 1911 en ont fourni, une fois de plus, l'éloquente démonstration.

JOS. CASIER.

Les primitifs niçois à l'Exposition de Turin.

L'exposition de Turin a été pour la France l'occasion de rappeler par un petit musée d'histoire et d'art, les rapports si fréquents qu'elle eut avec l'Italie dès le moyen âge. Il ne s'agissait pas seulement des relations politiques et diplomatiques, des alliances et des mariages, des guerres et des traités, mais aussi de l'influence artistique et littéraire que chacun de ces deux pays put exercer sur l'autre au cours des siècles passés. A ce titre une salle fut consacrée à la musique et à la comédie italienne, une autre aux œuvres des sculpteurs et des peintres qui vinrent d'outre-mont mettre leur art au service des rois de France, et tout à côté les organisateurs placèrent quelques très beaux spécimens de l'école de Primitifs du sud de la France, de l'école niçoise.

Les artistes de cette école travaillèrent aux XVe et XVIe siècles le long du littoral méditerranéen de Marseille à Gênes, en Provence comme en Ligurie. Leurs peintures avaient donc à Turin une place tout indiquée et il faut savoir gré à M. G. Hanotaux d'avoir pris l'initiative de cette exposition qui fut pour beaucoup de visiteurs une surprise et une révélation.

L'école niçoise est en effet encore très mal connue. On sait [1] qu'elle se forma au début du XVe siècle et que le premier nom qui s'impose est celui de Jean Miralheti. Celui-ci vint de Montpellier s'installer à Nice un peu avant 1418 et peignit plusieurs retables au temps du duc Louis de Savoie. Ses élèves furent nombreux, et son influence très grande durait encore au début du XVIe siècle, lorsque Ludovic Brea, un niçois, fils d'un tonnelier, conquit la première place parmi les peintres de la région. Il imita tout d'abord la manière de Miralheti, mais il s'en affranchit peu à peu, voyagea, alla, semble-t-il, jusqu'à Pérouse et Rome et connut Raphaël et Pietro Vannucci. De retour sur le littoral,

1 [illegible] *La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie* (Paris, 1908, in 4°

il travailla beaucoup à Nice et en Ligurie où il fonda l'importante [illegible]. Il [illegible] à Nice [illegible] 1523.

Ce grand peintre était représenté à l'exposition de Turin par un admirable triptyque [illegible] conservée dans le chœur de l'église de Cimiez, à Nice (fig. [illegible]). La Madone [illegible] le corps sans vie du Christ. Elle le contemple avec une émotion [illegible] geste simple et naturel. Derrière elle et autour de la croix plancent des [illegible] et la terre, assistant pleins de tristesse à cette scène de désolation; tout au fond, à l'horizon, [illegible]

FRANCESCO BREA — [illegible] (Église de Cimiez, Nice)

modeste paysage, où distingue le château de Nice tel que pouvait le voir [illegible] vie Brea. A droite, sainte Catherine d'Alexandrie agenouillée [illegible] couronnée et richement vêtue. A gauche, saint Martin de Tours, [illegible] en XV[illegible] cheval et offrant un pan de son manteau à un pauvre qui se traîne à ses pieds [illegible]. Il se dégage de cet ensemble une très grande et noble émotion. Chacun [illegible] expression propre, mais une même douceur calme et [illegible] noblesse est répandue [illegible] composition. Au bas du panneau central une petite inscription [illegible]

1 N° 550 du *Catalogue de l'Exposition* [illegible]

de Ludovic Brea et nous apprend que ce retable fut peint selon les vœux de feu noble Martin de Rala et à la demande de Jacques Galeani en juin 1475.

A côté de cette œuvre admirable, une des meilleures de l'école niçoise, figurait un grand polyptyque en seize compartiments représentant la Madone et les saints [1]. Il est dû au pinceau d'un émule de Brea, Jean Canavesi, originaire de Pignerol, qui vint de Piemont grossir le nombre des élèves de Miralheti. Les fresques et les tableaux de cet artiste ornent les églises de plus d'une commune de la Provence et de la Ligurie. Celui dont nous parlons, jadis dans le sanctuaire de Notre Dame de Fontan, se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Turin et fut acheté à Gênes en 1864. La Vierge au centre, assise sur un trône, tient sur le bras droit l'enfant Jésus. A gauche saint Jacques le Majeur et saint Etienne, a droite saint Jean-Baptiste et saint Bernard ; en haut le Christ en croix et de chaque côte des saints et des saintes nimbés et debout sur fond d'or. Ce tableau, signé, fut exécuté vers 1491.

On put voir encore deux bonnes peintures sur bois du XVIe siècle par un neveu et élève de Ludovic Brea, Antoine, et provenant de l'église Saint-Barthélemy à Nice [2]. Le coloris en est chaud, le dessin assez bon, mais Antoine Brea est loin d'égaler son maître pour la grâce et l'harmonie des lignes et des attitudes. Enfin un retable, peint vers 1420, et deux panneaux du milieu du XVe siècle, représentant saint Martin de Tours et Tobie et l'ange [3], complétaient ce très instructif ensemble.

La grâce, la douceur et l'harmonie, l'expression mystique de certaines physionomies, un beau coloris sont les traits caractéristiques de cette école de Primitifs niçois telle qu'on put l'étudier dans les sept tableaux exposés à Turin. Il reste beaucoup à faire pour connaître les Primitifs français aussi bien que ceux des pays étrangers. L'exposition de Turin a contribué à mettre au rang dont elles sont dignes les œuvres de maîtres qui trop longtemps sont restés dans un oubli aussi complet qu'immérité.

Jean Cordey.

1 N° 551.
2 N° 552 (saint Sebastien) et 553 (saint Jean Baptiste).
3 N° 547 à 549. — Sauf le n° 551 qui appartient au Musée de Turin, toutes ces peintures avaient été libéralement envoyées par la ville de Nice.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 29 septembre.* — M. Héron de Villefosse lit à l'Académie un rapport du R. P. Delattre sur les fouilles exécutées dans les dépendances de la basilique de Damous-el-Kharita.

Séance publique annuelle (17 novembre). — M. Georges Perrot, secrétaire perpétuel, donne lecture d'une notice sur la vie et les œuvres de M. Léopold Delisle.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 26 juillet.* — Mgr Battifol communique des documents importants sur le Pontifical de Guillaume Durand.

Séance du 23 novembre. — M. Prou, rappelant les fouilles exécutées il y a quelques années à Disentis (Grisons), fait part à la Société des dernières découvertes sur lesquelles M. Stückelberg lui a transmis des renseignements. M. Stückelberg a mis à jour les fondations d'une église dont la nef est terminée par trois absides en fer-à-cheval élevées sur une crypte ; dans les fouilles ont été retrouvés un nombre considérable de stucs : fragments de colonnes, d'archivoltes, chapiteaux, plaques de revêtements, ornements géométriques en relief, et 70 têtes, mains et pieds d'une longue suite de personnages dont aucun n'est malheureusement conservé dans son entier ; le visage, imberbe, se présente de face, de trois quarts ou de profil, les lèvres sont indiquées d'un trait de pinceau, la chevelure lisse ressemble à un bonnet. Les personnages étaient debout, les pieds chaussés de simples sandales. Le caractère des ornements géométriques, de la décoration de bases, chapiteaux et archivoltes, montre que ces stucs sont carolingiens.

Séance du 29 novembre. — M. le Président donne communication d'une circulaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest qui se propose, comme nous l'avons indiqué dans un précédent fascicule (Voy. *Revue*, 1911, p. 320), d'élever un monument au R. P. de la Croix.

M. Mayeux montre une reproduction d'un *Agnus Dei* du XIIIe siècle provenant d'une église de Dreux.

Séance du 6 décembre. — M. Prinet démontre que les armoiries des chevaliers chrétiens du moyen âge ne peuvent provenir des armoiries des Orientaux qui leur sont postérieures en date.

M. Héron de Villefosse communique de la part du R. P. Delattre l'annonce de la découverte à Carthage de deux beaux sarcophages en marbre.

Séance du 13 décembre. — M. de Mandach communique la photographie d'une peinture sur bois, une *Cène* exécutée en Savoie au XVe siècle pour une famille du pays : les Bonward, et qui indique l'existence d'une école locale en Savoie subissant les influences flamande et italienne. La *Revue* publiera dans un prochain numéro un article de M. de Mandach sur ce sujet.

Société de l'Histoire de l'Art français. — *Séance du 1er décembre.* — M. P. Vitry étudie un bas-relief en albâtre représentant *La déposition de la Croix*, qui est actuellement placé dans le soubassement d'un autel du déambulatoire de l'église Sainte-Waudru, à Mons ; on l'a considéré jusqu'à présent comme l'œuvre de Jacques de Broeucq, sculpteur du pays qui éleva dans l'église vers 1545 un très beau jubé, dont ce bas-relief serait un des fragments dispersés aujourd'hui. M. Vitry montre que ce morceau de sculpture n'est qu'une imitation consciente, mais lourde et incomplète, du bas-relief en bronze de Germain Pilon, actuellement au musée du Louvre. Ce n'est pas, à son avis, l'œuvre de Jacques du Broeucq lui-même : ce fragment a dû sortir de son atelier à une époque où il ne le dirigeait sans doute plus.

Cours d'Histoire de l'Art.

Collège de France. — L'Architecture et la sculpture de l'art. Les influences littéraires et scientifiques sur les arts de la Renaissance, par M. Georges La[illegible]

Numismatique de l'antiquité et du moyen âge, par M. E. Babelon, les jeudis et les samedis à 5 h.

[illegible] problèmes de l'histoire de l'art au XIXe siècle, par

M. C. Lemonnier, les jeudis à 3 heures 1/4 (cours public).

Histoire de l'art en Europe au XVIIIe siècle, par M. C. Lemonnier, les lundis à 2 heures 1/4.

L'art du XIIIe siècle en Europe, par M. E. Mâle, les mardis à 10 heures.

L'iconographie religieuse du moyen âge, par M. E. Mâle, les mercredis à 10 heures.

La peinture florentine pendant la deuxième moitié du XVe siècle, par M. Conrad de Mandach, les lundis à 4 heures 1/4 (cours public).

Ecole nationale des Chartes. — Archéologie du moyen âge, par M. Eug. Lefèvre-Pontalis, les mercredis à 2 heures 1/2, et les jeudis à 3 heures.

Ecole des Hautes-Etudes. — Recherches sur l'iconographie byzantine des grandes fêtes, par M. G. Millet, les jeudis à 10 heures 1/4. — Etudes pratiques d'archéologie et d'histoire religieuse, par M. G. Millet, les samedis à 10 heures 1/2.

Ecole des Beaux-Arts. — Esthétique et Histoire de l'Art, par M. L. de Fourcaud, les jeudis à 3 heures.

Histoire générale de l'architecture, par M. Lucien Magne, les lundis à 10 heures.

Architecture française, par M. Boeswillwald, les jeudis à 10 heures.

Ecole du Louvre. — La sculpture à la fin du XVe et au XVIe siècle, principalement en France et en Italie, par M. André Michel, les mercredis, à 10 heures 1/2.

Histoire des arts appliqués à l'industrie. Les ivoires depuis le moyen âge jusqu'à la Renaissance, par M. Gaston Migeon, les vendredis, à 2 heures 1/2.

La peinture décorative en France depuis la Renaissance, par M. Brière, les samedis, à 2 h. 1/2.

L'œuvre de Puvis de Chavannes, par M. Léonce Bénédite, les lundis, à 5 heures.

Institut Rudy. — Histoire sommaire de l'art dans les pays du Nord, par Melle L. Pillion, les samedis à 10 heures 1/2. — Histoire de l'art au moyen âge en France, par Melle L. Pillion, les vendredis à 10 heures 1/2.

La *Revue de l'Art chrétien* vient de perdre un de ses plus anciens et plus dévoués collaborateurs, M. Anthyme Saint-Paul, né à Montréjeau (Haute-Garonne) le 20 avril 1843 et décédé le 27 novembre dernier. Bien qu'il ait consacré la plus grande partie de sa vie aux *Guides* et au *Dictionnaire Joanne*, aux *Géographies départementales* de la Maison Hachette, et au *Nouveau Dictionnaire de géographie universelle* de Vivien de Saint-Martin, où il rédigea les parties historique et archéologique, M. Anthyme Saint-Paul sut se réserver chaque jour quelques heures pour ses chères études d'archéologie ; c'est ainsi que depuis 1861, il collaborait au *Bulletin Monumental* et aux Publications de la Société française d'archéologie, où il a donné un grand nombre d'articles fort remarquables, comme une étude dans le *Congrès* de 1877 sur les églises de l'Oise, et dans ces dernières années un long mémoire sur les origines du style flamboyant. La *Revue de l'Art chrétien* publia aussi plusieurs de ses travaux : c'est là qu'il écrivit, en 1894-1895, son étude sur les origines du style gothique intitulée: *la Transition*. Parmi les nombreuses brochures et les ouvrages qu'il publia, nous noterons le volume passionné qu'il écrivit en 1879 sur *Viollet-le-Duc et son système archéologique*, dont la critique serrée lui attira les éloges du maître Quicherat, et son *Histoire monumentale de la France*, publiée en 1883, et dont il venait de mettre au point une nouvelle édition, parue au moment de sa mort et dont nous rendons compte dans la *Revue*. C'est en préparant cette refonte de son plus important travail qu'il avait été amené à s'occuper de plusieurs questions étrangères à son sujet même, il avait tiré de ces notes un article qu'il avait bien voulu offrir à la *Revue*, et que nous publierons prochainement. Il était président de la Société des études du Comminges et membre de plusieurs autres sociétés savantes. L'indépendance de son caractère comme aussi la modestie de sa vie le firent toujours rester en marge de l'archéologie officielle dont il avait su se faire estimer.

Dans son feuilleton des *Débats* du 17 novembre dernier, M. André Hallays rappelle que la loi du 9 décembre 1905 sur la séparation des églises et de l'Etat a classé provisoirement tous les objets qui se trouvaient dans les édifices religieux, donnant un délai de trois ans aux services des Beaux-Arts pour établir un classement définitif. A l'expiration du délai, le travail était très peu avancé, et l'administration des Beaux-Arts obtint un nouveau délai qui expirait le 9 décembre 1911. Malgré l'activité déployée par les services compétents depuis 1908, le travail n'est pas achevé, et si l'on ne s'en était pas préoccupé, les objets qui ne sont pas encore classés auraient été à la merci des brocanteurs. Fort heureusement la Chambre des députés vient de voter d'urgence un projet de loi destiné à sauvegarder ces trésors.

Le Sénat dans sa Séance du 30 décembre, après le rapport de M. Maurice Faure qui a insisté sur la nécessité de prendre une décision immédiate, a voté le projet sans discussion, en même temps qu'un nouveau délai de trois ans était accordé pour terminer le classement. Ce texte de loi est trop important pour que nous ne le citions pas intégralement.

« *Article unique.* — Lorsque l'administration des beaux-arts estime que la conservation ou la sécurité d'un objet classé appartenant à un département, à une commune ou à un établissement public est mise en péril, et que la collectivité propriétaire ne veut ou ne peut pas prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'administration pour remédier à cet état de choses, le ministre des beaux-arts peut ordonner d'urgence, par arrêté motivé, aux frais de son administration, les mesures conservatoires utiles, et même, en cas de nécessité dûment démontrée, le transfert provisoire de l'objet dans un trésor de cathédrale, s'il est affecté au culte, et, s'il ne l'est pas, dans un musée ou autre lieu public national, départemental ou communal offrant les garanties de sécurité voulues, et autant que possible situé dans le voisinage de l'emplacement primitif.

« Dans un délai de trois mois, à compter de ce transfert provisoire, les conditions nécessaires pour la garde et la conservation de l'objet dans son emplacement primitif devront être déterminées par une commission réunie sur la convocation du préfet et composée : 1° du préfet, président de droit ; 2° d'un délégué du ministère des beaux-arts ; 3° de l'archiviste départemental ; 4° de l'architecte des monuments historiques du département ; 5° d'un président ou secrétaire de société régionale, historique, archéologique ou artistique désigné à cet effet pour une durée de trois ans par arrêté du ministre des beaux-arts ; 6° du maire de la commune ; 7° du conseiller général du canton.

« La collectivité propriétaire pourra, à toute époque, obtenir la réintégration de l'objet dans son emplacement primitif, si elle justifie que les conditions exigées y sont désormais réalisées. »

Aime (Savoie). — On vient de classer comme monuments historiques plusieurs objets mobiliers conservés dans les églises de cette ville : dans l'église de l'Assomption, deux coffrets reliquaires en bois sculpté et doré du XVIIe siècle ; une chasuble en velours de Gênes, ornée d'or, de la même époque ; une croix processionnelle en argent repoussé du XVIIIe siècle. Dans l'église Saint-Martin et dans la chapelle Saint-Sigismond, plusieurs inscriptions gallo-romaines.

Allinges (Haute-Savoie). — La chapelle du Château possède de curieuses peintures murales qui décorent le cul-de-four de l'abside. En les restaurant on vient de découvrir de nouvelles fresques sous le badigeon. On espère y retrouver une décoration murale du XIe siècle absolument complète. Souhaitons que la restauration que l'on ne manquera pas d'entreprendre soit aussi discrète que possible.

Avignon. — M. Dujardin-Beaumetz vient de décider, sur la proposition de MM. Vallayer, maire et Charles Formentin, trésorier payeur général à Avignon, que les salles du palais des Papes serviront de salles de mairie. On y exposera une série de moulages des chefs-d'œuvre de la sculpture méridionale. Ce superbe édifice sera ainsi désormais à l'abri des tentatives dangereuses pour sa conservation du genre de celle qui récemment faillit le transformer en théâtre.

Bozel (Savoie). — Le retable en bois sculpté et doré du XVIIe siècle de la chapelle de Notre-Dame-de-Tout-Pouvoir de Bozel vient d'être classé comme monument historique.

Chambéry. — La municipalité de cette ville vient de faire éditer un excellent catalogue du musée. Il est l'œuvre d'un étranger, M. J. Carotti, professeur à l'Académie Brera de Milan. Outre la nomenclature des objets exposés, il comprend pour chaque série une notice historique et artistique ; de nombreuses illustrations complètent ce travail. On ne saurait trop recommander l'exemple que donne la ville de Chambéry, après celles de Reims et de Tours, car à côté d'œuvres médiocres et d'objets sans intérêt, tous les musées de province contiennent quelques pièces excellentes et rares qui méritent d'être signalées au public par de bons catalogues.

Conques-en-Rouergue. — En construisant en mai 1910 le petit musée qui abrite maintenant le célèbre trésor, on a mis au jour des fresques très mutilées qu'on n'a pu conserver. M. Boyer, architecte départemental, a exécuté une copie de ces peintures qu'il attribue au XIVe siècle, XVe siècle.

Dijon. — Notre collaborateur, M. Henri Chabeuf, a bien voulu nous envoyer à propos de l'inauguration du monument de Bossuet à Meaux une note sur le mémorial élevé à Dijon à la mémoire de Bossuet dans la cathédrale de Dijon.

On a inauguré en la cathédrale de Meaux un monument à Bossuet [illegible] M. L. Debois [illegible] ce monument que je connais pour avoir vu le modèle en plâtre me paraît [illegible] de la grande qui convient [illegible] L'aigle aux ailes éployées est une allusion trop littéraire, et [illegible] Bossuet que je souhaitais imposant, il est plutôt théâtral, et je n'y retrouve pas cette simplicité qui, Saint-Simon le dit, frappait les contemporains. Enfin, il paraît que liturgiquement les saints ont seuls le droit d'être représentés debout dans une église, et [illegible]

La même critique peut s'appliquer au mémorial de Dijon. En 1847 on érigeait sur une place la statue de saint Bernard qui, d'ailleurs, est né non

à Dijon mais au village voisin de Fontaine. En 1853, on projeta d'élever le monument de Bossuet. Mgr Rivet, évêque de Dijon, et Montalembert prirent la tête du mouvement, une commission qui comprenait les plus grands noms du clergé et des lettres, fut instituée à Paris, sous la présidence du cardinal archevêque de Reims, et le conseil municipal de Dijon vota d'acclamations une subvention de trois mille francs. La Commission ne fonctionna jamais, et aucun effet ne suivit.

Quinze ans plus tard le maréchal Vaillant se présenta un jour à l'Hôtel de Ville de Dijon, sa ville natale, et remit au maire cent mille francs en don pur et simple. Toutefois, il exprimait le vœu qu'une partie au moins fût employée à l'érection d'un monument à Bossuet ; mais le conseil de 1868 était anticlérical et employa les cent mille francs à autre chose.

Trente ans passèrent et Mgr Le Nordez, évêque de Dijon, qui faisait profession d'un véritable culte pour Bossuet, reprit l'affaire en main ; une commission fut formée et une somme de 50.000 francs facilement réunie. On choisit les artistes, tous Dijonnais, MM. P. Gasq et Mathurin Moreau, pour la statuaire, Charles Suisse, architecte en chef des Monuments historiques, pour l'architecture, Xavier Schanosky pour l'ornementation. Quant à l'emplacement on désigna le pignon tronqué et droit du chevet de l'église Saint-Jean, où fut baptisé Jacques-Bénigne Bossuet le 27 septembre 1627. Il s'agissait donc d'un monument d'applique.

Mais soudain et pour des motifs restés secrets, Mgr Le Nordez décida que le monument serait érigé en la cathédrale Saint-Bénigne, au-dessous de la tour du clocher. C'est là qu'on le voit aujourd'hui, à l'extrémité occidentale du bas-côté sud et en assez bonne lumière.

Il se compose d'un socle élevé de style Louis XIV, en pierre rougeâtre de Brochon, qui prend le poli. La statue en marbre, par Gasq, est d'allure imposante et d'un beau jet de draperie. La tête reproduit le type du Rigaud de Florence, moins âgé que dans le célèbre tableau du Louvre. Le socle demi-circulaire est cantonné à gauche de deux figures groupées en bronze, à patine de très vieil or : une femme amplement drapée, la Religion, sans doute, et en arrière une déesse casquée, la Justice, j'imagine, appuyée sur un bouclier où est inscrit « Veritas ». Ces deux êtres d'allégorie imprécise, ne sont pas au repos mais tendent, aspirent du geste et du regard au grand évêque. Il n'y a qu'à donner des éloges à l'œuvre de M. Mathurin Moreau. A droite, un large motif héraldique, mais sans aucune caractéristique épiscopale, donne les armes des Bossuet : « D'azur à trois roues d'or posées deux et une ». A l'heure où j'écris cet article — novembre 1911 — le monument attend encore l'inscription qui en donne le sens.

Le talent des artistes est ici hors de cause : mais comme au mémorial — je ne consens pas à dire au tombeau — de Meaux, le caractère religieux fait défaut. A l'objection relative à la présentation du personnage debout, j'ajoute que les deux figures accessoires seraient aussi bien à leur place au pied du bronze d'un orateur laïc, d'un écrivain ou d'un soldat. Et que l'on ne m'objecte pas les allégories païennes dont est rempli Saint-Pierre de Rome, je répondrais que le Bernin et Canova ne font pas autorité en matière d'art religieux, surtout d'art funèbre. La responsabilité de l'erreur commise n'est pas, du reste, aux artistes, mais à ceux qui leur ont imposé un tel programme.

Une dernière observation : le monument de Meaux a été solennellement inauguré le 29 octobre 1911 avec une pompe religieuse, académique et populaire digne d'un tel nom : le mémorial de Dijon n'a pas eu pareille fortune. Longtemps voilé par l'effet d'une inexplicable volonté ministérielle, un beau jour l'interdit a été levé et l'œuvre s'est montrée à découvert. De prise de possession, de remise au clergé, de cérémonie quelconque, aucune. Beaucoup de Dijonnais en ont éprouvé quelque honte. »

Essommes-sur-Marne (Aisne). — La belle église du XIIIe siècle de ce village a grand besoin de réparations ; le devis est dressé, mais les ressources manquent. Et cependant l'édifice en vaut la peine comme on peut en juger par la description qu'en donne le *Bulletin monumental*, 1911, p. 327. « Le vaisseau très élevé, se termine par un chœur sans déambulatoire, éclairé de deux étages de fenêtres séparées par un triforium. Ce triforium existe également dans la nef et dans le transept. Les fenêtres sont partiellement garnies de vitraux anciens ; les stalles, finement sculptées, datent du XVIe siècle. Le reste des boiseries est du XVIIIe siècle. Plusieurs tombeaux gothiques attirent aussi l'attention. »

Grenoble. — M. Bernard, le diligent conservateur du musée, a fait paraître une nouvelle édition du Catalogue remis à jour. Ce dépôt vient de s'enrichir d'une *Tête de martyre* due au sculpteur Pierre Rambaud.

Jura. — Continuant son enquête sur les églises de France, M. Max Doumic montre combien les églises du Jura sont dans un état lamentable, et quelle urgence il y a à les consolider. Il prend pour exemple des églises de l'arrondissement de Poligny ; la plupart, soit par manque des fonds indispensables, soit par l'hostilité des autorités, ne sont pas entretenues, et menacent de s'effondrer, telles sont par exemple l'église d'Arbois, où pria Pasteur, celles de Montigny et Pretin, Saint-

Jean-Baptiste de Salins, l'église de Domblans du début du XVe siècle, dont les claveaux des voûtes sont maintenus par des crampons et celle de Chalesmes, en partie du XIIIe siècle. Quelques-unes sont entretenues, mais en général avec une incompétence telle que certaines, reconstruites en partie depuis le milieu du siècle dernier, se désagrègent déjà ou menacent ruines ; un des principaux vices de construction, que l'on rencontre d'ailleurs, aussi souvent dans l'Aube et l'Yonne, est l'encastrement du beffroi dans la tour, que les oscillations des cloches ne tardent pas à disloquer.

Landry (Savoie). — Le service des Monuments historiques a classé dans l'église, les ferrures des portes du clocher et de la tribune des orgues, en fer forgé fin du XVIe siècle ; le Calvaire, groupe de trois statues, bois polychromé et doré, du XVIe siècle ; une chaire à prêcher en bois sculpté du XVIIIe siècle.

Lyon. — M. Dujardin-Beaumetz, sans doute pour plaire à la municipalité de Lyon, retarde le classement de l'ancien Hôtel-Dieu que les Lyonnais voudraient voir à l'abri des vandales. N'a-t-on pas imaginé de ripoliner le cloître en blanc, telle autre partie en bleu pâle ; sous le dôme, la partie la plus intéressante de l'édifice, on a démoli le bel autel de marbre qui datait du début du XVIIIe siècle et on a arraché la grille de fer forgé. Il suffirait d'un arrêté de classement pour arrêter ce vandalisme ; souhaitons qu'il ne tarde pas trop.

— On a réuni à l'Hôtel-de-Ville pour un mois d'exposition, une série de cent dessins anciens, œuvres d'Andrea del Sarto, Tiepolo, Brauwer, Clouet, Lagneau, Le Sueur, Corneille de Lyon, Natoire, Leprince, Detroy, Huet, Hubert Robert, Ingres et Decamps, qui jusqu'alors étaient restés dans les cartons des bibliothèques de la ville. Ces derniers seront ensuite envoyés pour la plupart au palais des Beaux-Arts et dans diverses collections publiques.

Macot (Savoie). — Le service des Monuments historiques vient de classer le retable du maître-autel de l'église, en bois sculpté et doré du XVIIe siècle.

Mehun-sur-Yèvre (Cher). — Nous avons annoncé en son temps l'incendie de l'église ; aucun travail de restauration n'ayant encore été entrepris, M. Maurice Barrès a adressé à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, une lettre, dont nous extrayons le passage suivant : « Cette église, écrit M. Barrès, monument historique du XIe siècle, présentant un grand intérêt archéologique, a été incendiée le 21 août 1910. Le règlement du sinistre par la Compagnie d'assurances a été effectué avant le mois de novembre de la même année. Cette indemnité a été retournée à l'administration des beaux-arts par le Conseil municipal de Mehun, qui se désintéresse de la reconstruction de son église. Le Conseil général du Cher, dans sa dernière session, s'est occupé de ce scandale, et M. le préfet du département a déclaré à l'Assemblée que votre administration était prête à donner l'autorisation nécessaire pour commencer les travaux. Cette déclaration de M. le préfet est excellente. Mais la moindre apparition d'un maçon, dût-elle désoler les conseillers municipaux de Mehun, ferait bien mieux l'affaire. »

Mouret (Aveyron). — Le maire de ce petit village n'aime sans doute pas les ruines, car il vient de vendre pour la misérable somme de 200 francs les restes de la jolie chapelle Sainte-Nicodème. Il en subsistait l'abside et une travée du XIIe siècle d'un très bon style, une travée voûte d'arêtes supportées par des chapiteaux sculptés, quelques peintures à fresques qui laissaient [illegible] voir. L'extérieur avait été très défiguré au XIXe siècle, mais on ne saurait trop regretter la disparition de ces ruines dont on venait de demander le classement.

Moûtiers (Savoie). — L'Adoration des Mages de Bérengier (1761), conservée dans l'ancienne église Sainte-Marie, a été classée comme monument historique.

Nonancourt (Eure). — Encore une malheureuse église que l'incurie administrative risque de conduire à une ruine prochaine ! C'est un édifice assez remarquable du XVIe siècle dont les vitraux seuls, on ne sait pourquoi, sont classés ; les piliers du chœur menacent de s'écrouler. Par une sorte de malentendu, trop fréquent hélas ! entre la municipalité et le curé, celui-ci ne peut faire faire de réparations ; et le service des Beaux-Arts n'intervient pas, attendant sans doute la chute de cette belle église pour en opérer le classement comme monument historique !

Nord. — Nous avons déjà parlé (cf. *Revue*, 1910, p. 277) du projet formé par la Commission historique du département du Nord, de dresser un inventaire archéologique indiquant tous les monuments et objets d'art à sauvegarder. Le Conseil général du Nord, préoccupé d'assurer la conservation des objets d'art, a adopté, sur la proposition de M. Claude Cochin, dans sa séance du 3 octobre dernier, une mesure intéressante dans le même sens. Il a décidé d'augmenter le chiffre de sa subvention annuelle à la Société archéologique d'Avesnes, à condition que cette société affecte l'intégralité de la somme accordée à la constitution d'un catalogue archéologique de l'arrondissement. Dans ce sens, la société a fourni un programme som-

maire de l'emploi de ces fonds. Elle se propose de publier ce catalogue, commune par commune, en plusieurs fascicules. Chaque fascicule comprendrait un canton et serait illustré dans la mesure du possible. Il est à souhaiter que d'autres assemblées départementales engagent les sociétés savantes à tirer un aussi utile parti des subventions qui leur sont accordées.

Paris *Notre-Dame.* M. Lemarchand, conseiller municipal du quartier Notre-Dame, a adressé au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, et en même temps au préfet de la Seine et au préfet de police, une lettre où il demande la création à Notre-Dame de postes de secours inmédiats en cas d'incendie, « la cathédrale en étant complètement dépourvue ». On sait qu'il existe sur la plate-forme entre les tours de la cathédrale deux réservoirs en ciment que nous avons toujours vus remplis d'eau : ils seraient d'ailleurs insuffisants en cas de sinistre et il est bon de songer sérieusement à la protection de Notre-Dame.

Eglise Saint Médard. Un tableau représentant *Sainte Geneviève gardant ses moutons* vient d'être découvert dans cette église ; il serait dû à Antoine Watteau.

Hôpital de la Pitié. La Commission municipale du Vieux-Paris a demandé à l'unanimité qu'on laissât subsister une petite chapelle du XVII siècle ornée de vitraux intéressants, située au centre des vieux bâtiments de l'hôpital qui vont être démolis.

Musée du Louvre. Parmi les œuvres de peinture récemment entrées au musée du Louvre, il faut signaler la toile du Guide représentant *Esther*, léguée par Mlle Alice de Forestier.

Département de la Sculpture du Moyen âge et de la Renaissance. Acquisitions 1911. 1. *Vierge debout*, portant l'enfant demi-nu du bras gauche. Pierre blanche. Ecole champenoise 3e quart du XVIe siècle. H. 1.25.

Cette jolie statue qui provient de l'hôpital de Saint-Florentin (Yonne), peut être attribuée à l'atelier de Dominique Florentin. Elle présente notamment de grandes analogies de style et d'expression avec les statues du jubé de Saint-Etienne de Troyes aujourd'hui à Saint-Pantaléon. Cf. *Les Musées de France*, 1911, pl. XVIII, n° 4.

2. — *Sainte Valérie* (?) tenant sa tête dans ses mains et accompagnée de deux anges. — Groupe. Pierre. — Ecole française, fin du XVe siècle. — H. 1m40.

Ce morceau curieux, qui paraît se rapporter à l'art du centre de la France, a appartenu jadis à Emile Molinier et figuré à une vente Lowengard en 1911.

3. — *Ebauche d'une statue funéraire de Catherine de Médicis*, destinée à la chapelle des Valois à Saint-Denis, commandée à Girolamo della Robbia et restée inachevée à la mort de l'artiste (1566). Marbre. L. 1m95.

Cette statue figura à la salle des antiques du Louvre avant 1789, puis au Musée des Monuments français. Elle était restée depuis 1816 dans les locaux de ce Musée affectés à l'Ecole des Beaux-Arts. Reconnue et étudiée par Courajod, elle fut à plusieurs reprises réclamée par lui pour le Louvre. C'est cette année seulement, par décret du 30 novembre 1911, qu'elle a été affectée aux Musées nationaux. Paul Vitry.

La *Bibliothèque d'art et d'archéologie*, fondée par M. Jacques Doucet, 16 et 18, rue Spontini à Paris, qui renferme, outre un très grand nombre de volumes et les suites complètes des principales revues du monde, une magnifique collection de catalogues de ventes, d'Entrées solennelles et de Fêtes du XVIe siècle, et une série très riche de photographies, et qui a déjà rendu aux études d'Histoire de l'art de si grands services, vient de mettre à la disposition des travailleurs, depuis le 1er juin, un nouvel « instrument bibliographique », qui intéresse tout particulièrement les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*. Il s'agit du *Répertoire des Travaux concernant l'Iconographie chrétienne de l'Occident*, dressé sur fiches par Mlle Louise Pillion. On pouvait déjà consulter, rue Spontini, pour l'iconographie spécialement byzantine, la Bibliographie de M. Tafraly.) Les lecteurs trouveront, dans ce nouveau *Répertoire*, classé méthodiquement par ordre de sujets un essai de groupement des ouvrages ou articles de Revues écrits sur les questions d'iconographie en français, anglais, allemand et italien. Voici les principales divisions du plan adopté :

Traités et Généralités (art chrétien primitif, moyen âge et Renaissance). — Personnes divines (Dieu le Père, Jésus-Christ, le Saint-Esprit). — Vierge Marie. — Anges. — Ancien Testament. Evangiles. — Saints. — Sacrements. — Personnifications (Arts libéraux, Vices et Vertus, Calendrier). — Iconographie civile (allégories, romans). — Animaux et Plantes. — Illustration de livres saints ou liturgiques. — Iconographie des objets ou du mobilier du culte. — Etudes iconographiques sur des familles d'œuvres (sarcophages, lampes, tissus, etc.). — Etudes iconographiques groupées par ordre topographique. — Recueils, Répertoires. — Un avis placé en tête de la *Bibliographie* en indique les limites et l'esprit. Trois index alphabétiques : des *matières*, des *auteurs*, des *noms de lieux* en facilitent le maniement. Ce *Répertoire*, qui pourra être publié par la suite dans la série créée *Pour faciliter les Etudes d'art en France*, sera tenu à jour et complété et l'auteur accueillera avec re-

connaissance toute communication de fiches nouvelles.

La Bibliothèque publie en outre, depuis deux ans, sous la direction de M. Marcel Aubert, et avec le concours de plusieurs collaborateurs, un *répertoire d'art et d'archéologie*, paraissant à la fin de chaque trimestre et donnant le dépouillement, par ordre de pays et dans chaque pays par ordre alphabétique des Revues, de tous les articles concernant l'art et l'archéologie parus dans les revues et périodiques français et étrangers pendant le trimestre précédent. Le titre de chaque article est suivi, outre l'indication bibliographique indiquant la pagination et le nombre d'illustrations qu'il contient, d'une courte notice explicative. Une table alphabétique des noms d'auteurs et de personnes, des lieux et des matières complète chaque année cette publication appelée à rendre les plus grands services.

Hôtel Drouot. — Les 4 et 5 décembre 1911 a été vendue la *collection* de M. *Velli*, architecte à Carcassonne. Bien qu'elle ne contînt pas de pièces exceptionnelles, les émaux et ivoires sont devenus choses si rares que nous croyons devoir signaler cette vente et donner les prix des objets principaux : Encensoir en cuivre champlevé et émaillé, Limoges, XIIIe siècle, 965 fr. ; Reliquaire composé d'un tube cylindrique en verre sur pied en cuivre champlevé et émaillé, Limoges, XIIIe siècle, 820 fr. ; Plaque d'émail peint représentant la Flagellation, atelier de Pierre Raymond, Limoges, XVIe siècle, 1250 fr. ; Portrait présumé du cardinal Fleury, Nouailher à Limoges, XVIIIe siècle, 650 fr. ; Diptyque en ivoire représentant l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, la Crucifixion, France, XIVe siècle, 1700 fr. ; Vierge assise, tenant l'enfant, ivoire sculpté en ronde bosse, France, XIVe siècle, 3220 fr.

Collection Henri Haro. Vente à l'hôtel Drouot les 12 et 13 décembre 1911. Cette vente a été faite après la mort de Henri Haro, l'expert en tableaux bien connu. Nous avons noté quelques-uns des tableaux les plus importants qui intéressent l'art chrétien : 7. *Messe de Saint Martin*, école allemande, fin du XVe siècle, 300 fr. — 15. *La Vierge et l'Enfant* entre deux saintes dans un paysage, école de Cologne, fin du XVe siècle, 5000 fr. — 34. Deux panneaux de *donateurs* à genoux, école française, fin du XVe siècle, 16700 fr. — 35. Coffre de mariage, panneaux peints, encadrés d'arcatures dorées, 1950 fr. — 37. *La Vierge et l'Enfant* entourée de quatre anges, école de Navarre, vers 1480, 7800 fr. Ce tableau avait figuré à l'Exposition des Primitifs français en 1904 sous le n° 90 du Catalogue. — 51. *La Vierge et l'Enfant*, école florentine du XVe siècle, 1150 fr. — 68. *La Messe de saint Grégoire*, école du Nord de l'Italie, XVe siècle, 3250 fr. — 117. *La Vierge et l'Enfant*, école de Thierry Bouts, 4600 fr. — 127. *Messe de saint* [illegible], école hollandaise XVe siècle, 11200 fr. — 137. *La Vierge allaitant l'Enfant* [illegible], Lucas de Leyde, 8500 fr.

Parmi les objets d'art et les bronzes de la *collection* du Dr *Weisbart* de Cologne, dont la vente s'est faite les 18-20 décembre 1911, nous noterons deux ou trois statuettes intéressantes : une sainte Godelieve, en bois sculpté et peint, n° 261, qui s'est vendue 2000 fr. ; une femme debout en costume de ville, travail allemand du XVIe siècle, n° 263, 4800 fr. ; une belle statue haute de 1 m. 50 de saint Adrien, debout, revêtu de l'armure complète, travail flamand du début du XVIe siècle, n° 251, qui a fait 24000 fr. ; mais surtout une magnifique statuette de femme en bois sculpté et peint, haute de 0 m. 60, debout, la tête couverte d'un toquet, la femme relève d'un geste élégant le pan d'un lourd manteau bordé d'hermine et dont les longues manches traînent jusqu'à terre ; cette belle statuette, œuvre flamande du XVe siècle, atteint le beau prix de 46000 fr.

Pralognan (Savoie). — Dans l'église, une cloche en bronze, dans la chapelle de Notre-Dame des Sept-Douleurs, un retable du maître-autel en bois sculpté et doré de 1715 ont été classés comme monuments historiques.

Saint-Cyr. — La chapelle de l'École vient d'être affectée en partie au musée du Souvenir créé par le général Verrier. L'autre partie sera consacrée à la tâche, car on y conserve le tombeau de Mme de Maintenon, et le *Christ* de Le Brun, chef-d'œuvre de Saint-Cyr, monuments qui sont inséparables de l'histoire de Saint-Cyr.

Sarrancolin (Hautes-Pyrénées). — La châsse en émail champlevé qui, [illegible] de juin dernier, [illegible] de la Nesle, ainsi que [illegible] *Revue*, p. 320 et 492, a été [illegible] Plusieurs plaques d'émail [illegible] ont été aussi retirées [illegible] l'administration des Beaux-Arts [illegible] tout à Paris pour [illegible] remplacées dans [illegible] tions que l'on doit prendre [illegible] empêcher une nouvelle [illegible] fique pièce d'orfèvrerie.

Sens. — [illegible] musée [illegible] la [illegible] du [illegible] vente [illegible] 1911 [illegible] 30000 [illegible] 1 [illegible] 30000 [illegible] regrette [illegible] [illegible] fait [illegible]

l'administration les mesures nécessaires à une bonne conservation du musée.

Soudeilles. L'affaire de la vente de la navette de Soudeilles a reçu la sanction qu'elle comportait. La vente du chef de saint Martin, reconnu pour faux, n'a pas été retenue à la charge des accusés. Le tribunal correctionnel d'Ussel vient par jugement du 18 novembre de condamner MM. Delmas, député, à 1000 francs d'amende, Cueille, courtier, à 500 francs et Chasonel, maire de Soudeilles, à 16 francs, tous trois solidairement aux dépens. Les trois condamnés ont fait appel de ce jugement que la Cour a confirmé.

Toulouse. Le musée lapidaire des Augustins s'est enrichi de huit statues provenant de Saint-Sernin, et connues sous le nom de « statues de bienfaiteurs ». Il y est entré en même temps quarante-quatre morceaux de sculptures, pierre, marbre, bois, des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles.

Tours. — Le sous-secrétaire aux Beaux-Arts a inauguré récemment le nouveau Musée de Tours installé par les soins de M. Paul Vitry dans les anciens bâtiments de l'archevêché. On a complété les collections de peinture et de sculpture par des fac-simile, et l'on a pu ainsi exposer l'ensemble d'œuvres des grands artistes de la Touraine, et entre autres de Jean Fouquet. M. Vitry a publié un catalogue critique du Musée, abondamment illustré.

Vincennes. — La Société des « Amis de Vincennes » avait présenté au ministre de la guerre un certain nombre de demandes auxquelles il vient d'être donné satisfaction : 1° autorisation pour les sociétaires de visiter le Vieux fort (Donjon et Sainte-Chapelle) sur la présentation de la carte d'adhérent ; 2° ouverture au public du bâtiment du trésor accolé à la chapelle, les clefs de cette annexe étant actuellement entre les mains du chef du génie ; 3° autorisation de placer des notices historiques explicatives.

ALLEMAGNE

Berlin. — *Musée royal.* — La section des sculptures de l'époque chrétienne a été enrichie d'une façon remarquable par des amis des arts. En dehors du relief de Hans Leinberger, les plus importantes de ces acquisitions nouvelles : une *Mise au tombeau* de Hans Schwarz et une *Représentation du Jardin d'amour* ont été étudiées en détail par le directeur Lœtschau dans le numéro de novembre des *Amtlicher Berichte der kgl. Kunstsammlungen.*

Le Cabinet des médailles a acquis la plus grande collection particulière connue de monnaies carolingiennes de provenance parisienne, et dispose ainsi d'un lot extrêmement considérable de pièces uniques de cette époque.

— Les nouvelles constructions dans l' « Ile des Musées » avancent rapidement. Malheureusement, les fondations ont englouti tant d'argent, que de nouvelles sommes seront nécessaires. Mais qui eût pu prévoir qu'il faudrait, en certains endroits, les pousser jusqu'à 62 mètres de profondeur, pour mettre les fondations à l'abri de l'eau ?

— Sur l'initiative du directeur général, M. Bode, le professeur Bruno Paul a établi des plans de construction du Musée d'ethnographie.

La Galerie nationale d'art moderne a été l'objet de transformations multiples qui permettent d'exposer les œuvres dans des salles mieux aménagées et sous un meilleur jour. Le directeur L. Justi a exposé les nombreuses acquisitions qu'il a faites, intéressant de préférence l'art du XIXe siècle.

Un événement important dans la vie artistique de Berlin est le départ du professeur Woelfflin, chargé du cours d'histoire de l'art à l'Université de Berlin. Après bien des hésitations, le professeur Woelfflin a répondu à l'appel que lui adressait l'Université de Münich, où il commencera ses conférences dès le prochain semestre. Pour le remplacer l'Université a eu le bonheur de trouver une autorité de la plus haute compétence en la personne du professeur Goldschmidt, qui enseignait auparavant à Halle.

Carlsruhe. — La galerie grand-ducale, dont le catalogue vient de paraître, s'est enrichie de l'exposition des peintures ornant le dos des tableaux anciens de l'école allemande.

Münich. — Dans le 4e fascicule de 1911 de la *Revue*, j'ai parlé des efforts féconds de l'un des directeurs de musée les plus remarquables, et voici qu'aujourd'hui j'ai le triste devoir d'annoncer sa mort. Le directeur V. Tschudi a succombé au mal qu'il a vaillamment supporté pendant presque la moitié de sa vie. V. Tschudi avait la plus grande compétence en matière d'art français moderne.

C'est lui qui, comme directeur de la galerie nationale de Berlin, réussit à réunir malgré tous les obstacles qu'on lui suscita une précieuse collection d'œuvres d'art français. Il était poussé dans cette voie par une sensibilité délicate à l'endroit des œuvres d'art, mais aussi parce qu'il reconnaissait que le développement de l'art national en Allemagne, dont on pouvait suivre l'évolution dans son musée, ne serait compréhensible qu'à la condition d'être pris depuis ses origines, d'où il tire ses forces les plus vives. La hâte qu'il mettait à appli- [illegible] mais sous sa direction la collection prit une nouvelle vie. [illegible] temps très court : mais il a tracé la voie et il faut souhaiter que son successeur continue et fasse aboutir ses vastes projets.

Dr W. [illegible]

BELGIQUE

Académie royale d'archéologie de Belgique. — La séance solennelle annuelle s'est tenue dans la salle Leys, à l'Hôtel-de-Ville d'Anvers, le 1er octobre 1911.

M. le chanoine Van den Gheyn a entretenu l'assemblée de la vente des volets de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck, sans contredit le plus beau joyau de l'art pictural flamand. Jusqu'en 1816, le polyptyque demeura intact dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, lorsqu'on eut la fâcheuse inspiration d'en vendre les volets pour la somme de 6.000 francs ! Et encore les marguilliers de Saint-Bavon croyaient-ils avoir fait une affaire magnifique, puisque des connaisseurs d'art « compétents » évaluaient chaque panneau (il y en avait 12) à 100 fr. tout au plus. Les passions politiques eurent vite fait de créer la facile légende des chanoines ignares vendant, pour un morceau de pain, ce qui valait des millions.

M. le chanoine Van den Gheyn démontre l'injustice et l'inanité de cette accusation : personne à cette époque n'estimait l'œuvre des Van Eyck ; les Jacobins eux-mêmes qui, en 1794, nous volèrent tout ce qui tenta leur cupidité en fait d'œuvres artistiques, dédaignèrent cette page maîtresse de nos primitifs : quatre panneaux seulement sur douze trouvèrent grâce à leurs yeux et les 8 panneaux restants furent, durant des années, relégués dans un réduit des annexes de l'église.

Certes, il y eut un procès intenté par les édiles de Gand contre des chanoines de Saint-Bavon, aux fins de leur réclamer 100.000 florins de dommages-intérêts pour avoir vendu les volets de l'*Agneau mystique*. Mais les pièces produites prouvèrent à tel point l'insanité de leurs prétentions, il en résulta si clairement que du haut en bas de l'échelle administrative on n'attachait aucune valeur artistique exceptionnelle à ce tableau ou aux volets, que la régence gantoise elle-même se désista de son action en justice.

Dans cette aliénation a jamais [illegible] a moins lieu d'incriminer le fait de la vente [illegible] même que la malheureuse mentalité artistique de cette époque, qui élevait aux nues les œuvres de David et méprisait les œuvres [illegible] que l'*Agneau mystique* des Van Eyck, que les Maîtres se disputaient aujourd'hui à coups de millions.

M. Victor Fris, traitant du kaltvel [illegible] 1407-1411, signale les lacunes des *[illegible] dre* et donne des aperçus très intéressants sur les caractères des luttes entre le gouvernement des ducs de Bourgogne et le peuple flamand.

M. René van Bastelaer recherche l'origine de l'application du mot *gueux* aux signataires du Compromis des Nobles. A ses yeux, l'épithète désignait non seulement les gentilshommes sans soumaille, mais également les hérétiques [illegible] des gueux de religion et des gueux politiques, l'auteur appuie sa thèse sur un intéressant tableau de Breughel au musée du Louvre.

Séance du 3 décembre 1911. — M. [illegible] Jansen présente un travail sur Année vallée de la Meuse et sa station préhistorique.

M. Joseph Casier communique des notes détaillées sur le monument funéraire tournaisien de Jacques le Louchier († 1470) et de sa femme Jeanne Vilain († 1433), provenant de l'ancienne église des Frères Mineurs de Tournai : cette sculpture remarquable a figuré à l'exposition des anciennes industries tournaisiennes (1911).

M. [illegible] lit un rapport très documenté sur le *Congrès* [illegible] 1911.

Cercle historique et archéologique de Courtrai. — *Séance du 31 mai 1910.* — M. G. Dobbelaere, parlant des « Souvenirs du vieux Courtrai », rappelle [illegible] nités d'autrefois : Noël avec ses *heetbroodjes* et ses *sterremannen*, la visite des crèches ou *stalleijes*, [illegible]

en novembre c'était *Potje Madeleene*, petite foire au cours de laquelle, en souvenir de la Pécheresse pénitente, les parents achetaient pour les enfants de petits pots ou cruches. Et l'auteur évoque encore les légendes courtraisiennes, notamment celle de *Manten en Kalle*, immortalisées par le vieux Jacquemart de Notre-Dame à Dijon : nombreux sont ces vieux souvenirs, ces histoires simples et naïves, empreintes la plupart d'un sentiment délicat et d'une haute moralité.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Séance du 22 novembre 1911.* M. Berten présente un mémoire sur la Chronique d'Hereward le Saxon, épopée anglo-saxonne traduite en latin.

M. H. de Saegher communique un travail sur l'exportation des draps des communes rurales des environs d'Ypres, les *Leysche lakens*, vers la Baltique et la Russie ; il prouve l'erreur du savant historien de la draperie hollandaise, M. Posthumus, qui a confondu ces draps avec les draps de Leyde.

M. V. Fris résume un mémoire concernant deux épisodes de l'histoire de la ville de Grammont de 1430 et de 1452, qui sont en même temps deux épisodes de celle de Gand ; l'orateur appelle l'attention sur la domination tyrannique de Gand sur les petites villes de sa châtellenie, et sur la chute de cette domination avec la bataille de Gavre ; il insiste sur les nombreux renseignements que les comptes communaux des petites villes de la Flandre fournissent pour l'histoire de Gand ; ces comptes sont plus détaillés que ceux des grandes villes.

M. l'architecte H. Geirnaert, chargé avec son collègue, M. Ch. van Rysselberghe, de l'étude détaillée de l'église Saint-Nicolas de Gand, expose les résultats de ses recherches. Tout le monde reconnaît la haute valeur archéologique et artistique de ce monument placé au centre de la cité. Une restauration s'imposera à bref délai pour le sauver de la ruine. M. Geirnaert se déclare partisan d'une restauration prudente, qui tenant compte de l'aspect actuel de l'édifice et de l'apport des siècles, le maintiendrait dans sa forme actuelle. Il s'oppose à une restauration hasardeuse, basée sur ce qu'aurait pu être le monument primitif.

Gand. — Il est question de déplacer le Musée d'archéologie installé, depuis 1884, dans l'église de l'ancien couvent des Carmes chaussés. Ses collections ont acquis une importance telle que les locaux ne suffisent plus à les contenir ; elles sont entassées au point que les visiteurs ne peuvent les voir, encore moins les apprécier. Des démarches ont été tentées en vue d'affecter à l'usage du Musée, les bâtiments claustraux de l'ancien couvent ; les négociations n'ayant pas abouti, la Commission directrice sollicite des administrations compétentes l'autorisation de délaisser le local devenu insuffisant et de transférer les collections dans l'*hospice des vieillards*, installé dans une partie de l'ancienne abbaye des Sœurs de Sainte-Marie, ou de la Byloke.

Une partie des bâtiments date du XIVe siècle ; le pignon oriental de la salle capitulaire est une des merveilles de l'art gothique ; sa beauté ressort de la richesse et de la grâce de son ornementation faite de briques moulurées. Un second pignon plus simple se trouve au sud d'un bâtiment à deux étages qui renferme une chapelle et une salle fort belle servant de dortoir. Un cloître du XVIIe siècle, à voussures décorées de sculptures, s'étend derrière les bâtiments du XIVe siècle.

A l'intérieur de la grande salle, sur la paroi intérieure du pignon oriental, des fresques du XIVe siècle donnent au bâtiment une importance archéologique de premier ordre.

Ces locaux ne répondent plus aux exigences modernes de l'hospitalisation ; ils conviendraient parfaitement pour un musée d'archéologie ; les collections seraient placées dans un milieu mieux adapté que tout autre à cette destination.

Si les négociations aboutissent, Gand possédera un musée bien approprié et digne de ses richesses archéologiques.

Joseph Casier.

ESPAGNE

Badajoz. — Les travaux de restauration du célèbre monastère de Notre-Dame de la Guadeloupe, ancienne propriété des Religieux de Saint-Jérôme, aujourd'hui aux mains des PP. Franciscains, sont très avancés. On a restauré, entre autres, le plus grand des cloîtres, de style *mudejar* (1402-1412), orné de deux séries d'arcades et d'une toiture en bois très riche et très originale.

Ce monastère, qui eut une grande importance historique, présente de nombreuses particularités artistiques, qui font l'admiration des collectionneurs et des amateurs d'art. Son trésor est riche en vêtements sacerdotaux et en objets du culte. On y remarque notamment un grand nombre de linges et de nappes d'autels merveilleusement brodés ; ces richesses le mettent à la première place parmi tous les monastères de la Péninsule.

Briviesca (Burgos). — On a récemment inauguré la nouvelle tour de l'église paroissiale de Saint-

Martin, monument construit aux XVe et XVIe siècles, et qui possède un autel gothique et un retable flamand, le plus intéressant du diocèse.

Burgos. — *Cloître de la cathédrale.* Les travaux de restauration du cloître processionnel de la cathédrale touchent à leur fin ; et l'on peut dès à présent juger de leur heureux résultat. Ce cloître rectangulaire comprend deux étages ; il appartient, sauf une belle chapelle située dans l'angle sud, au XIVe siècle. Sa richesse est digne de l'importance de la cathédrale. Il renferme des statues de rois et de princes et un grand nombre de sépultures d'ecclésiastiques prébendés. Sa décoration polychrome, très rare en Espagne, et d'autres détails encore le rendent particulièrement curieux. La flore de ses chapiteaux est si variée que l'on y rencontre même des plantes aquatiques.

Chaque étage comprend quatre groupes d'arcades, au nombre de six sur les côtés nord et sud, et de sept sur les autres ; dès la fin du XVIIe siècle, elles avaient été bouchées par de petits murs et les galeries servaient de magasins. Seules les roses supérieures avaient gardé leurs vitres.

Le sol, encombré de terre destinée aux sépultures, était exhaussé de plus d'un mètre. D'autre part, pour loger les sacristains et les personnes attachées au service de la cathédrale, on avait construit au-dessus des galeries un second étage, qui avait enlaidi l'aspect du cloître et en avait diminué la solidité. Une inondation survenue par suite de la rupture de conduites d'eau rendit manifeste le danger qui menaçait sa stabilité, et on songea à le restaurer.

Comme il s'agit d'un monument national, les travaux eurent lieu aux frais de l'État : depuis l'année 1899, date du début des travaux, on y a déjà dépensé 210 000 pesetas. Le directeur de ces travaux fut le célèbre architecte Lampérez, auteur de l'*Histoire de l'Architecture chrétienne espagnole* ; grâce à une étude consciencieuse des le moins subsistant dans les parties reconstruites au XVIIe siècle, il a réussi à rendre au cloître son ancienne splendeur.

On a démoli tout l'étage supérieur, et la remplacé par une balustrade ajourée de roses polylobées ; sur les pilastres sont sculptées des têtes d'anges, innovation que le restaurateur a crue nécessaire, pour rappeler ceux que l'on voit dans l'ornementation de la nef principale.

On a complété les motifs décoratifs de l'étage supérieur qui étaient fort endommagés ; mais en bas, on a dû en sculpter des neufs s'harmonisant avec les saillies subsistantes des anciens.

Remis à son niveau primitif tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, le cloître a beaucoup gagné en svelltesse et en élégance. A la place d'une simple pompe mise sur le puits d'écoulement des eaux, on a installé une margelle artistique et [illegible] une armature en [illegible] dans le style du XIVe siècle.

A l'intérieur, le travail de restauration a aussi [illegible] : [illegible] entourage [illegible] et les galeries étaient couvertes par des [illegible] qui servaient de [illegible] aux [illegible] de la cathédrale. Tout cela a disparu, et on peut [illegible] le beau cloître, [illegible] avec des vitraux de couleur. Le [illegible] doute sur l'extérieur de l'édifice [illegible] comme à son origine, [illegible] que l'on puisse [illegible] à laquelle les grands [illegible] ou pénétrant dans les [illegible] et qui sont [illegible] portes de les [illegible] l'église et portant des inscriptions à la Vierge [illegible] portes ont été construites dans la ville même.

Bien qu'il faille supposer que les [illegible] haut sur l'intérieur ne furent jamais garnies de vitraux entiers, puisque ceux que l'on voit sur la photographie ancienne du cloître (*fig. 1*) datent de l'époque où l'on a bouché les grandes arcades en laissant le haut vitré pour donner de la lumière et la parti pratique de placer en cet endroit des verres de couleur. Lidoire a fait exécuter la première fois par un bénédictin de l'Église Métropolitaine qui, par son testament, laissa une somme destinée à l'achat d'un autel. Son exemple fut suivi par plusieurs familles nobles de Burgos, et le Chapitre de la Cathédrale, la députation provinciale, la Municipalité de la ville, les Députés et des Sénateurs du pays, agirent pareillement [illegible] des vitraux, en souvenir de quoi l'on [illegible] les armes respectives de chacun [illegible] trace [illegible] les [illegible] [illegible] la base (*fig. 2*). Le dessin des vitraux est fait de [illegible] geométriques et [illegible] de style [illegible]. La plupart des [illegible] exécutées dans le [illegible] restaurateur de la cathédrale, [illegible] M. [illegible] et qui appartient actuellement à M. [illegible] [illegible] de la peinture [illegible] M. Lazaro à Madrid.

On [illegible] que les [illegible] un Musée du Diocèse [illegible] monumentaux [illegible] écussons, inscriptions, etc., ainsi que les nombreux [illegible]

[illegible]

[illegible]

L' « Union des Étudiants français » qui vient des Universités du midi de la France, pendant les vacances d'été à l'Institut général et technique pour s'exercer dans la langue espagnole, est venue à Burgos pour la quatrième fois : on a organisé en son honneur des conférences d'art : les étudiants ont pu visiter en groupe les anciens monastères de Silos et de Carteñas ; ils y furent reçus d'autant plus chaleureusement que ces communautés comptent quelques religieux français.

Mannejean, de Saint-Sébastien, en font un des plus riches monuments religieux de la ville. La statue de la *Vierge*, œuvre du XVIIIe siècle, porte une splendide couronne d'or et de pierreries ouvrée par Vinader.

Musée du Prado. — A la suite de la disparition de la *Joconde* du Musée du Louvre, l'attention a été attirée sur la réplique du Musée du Prado de Madrid. Entre autres études, nous noterons

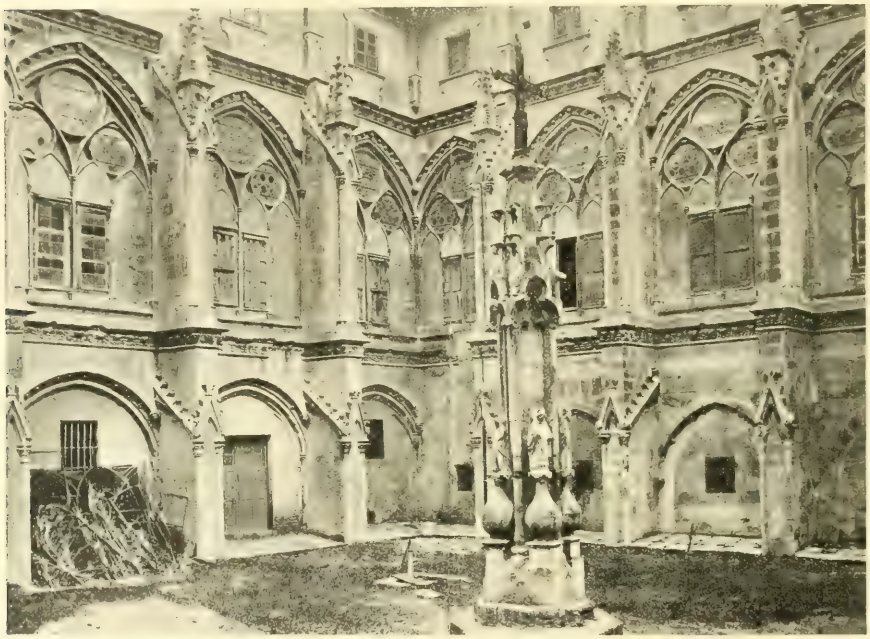


Fig. 1. — CATHÉDRALE DE BURGOS. CLOÎTRE, AVANT LA RESTAURATION.

Frias (Burgos). — On continue les travaux de restauration de l'ancienne église paroissiale, dont la belle tour romane tomba il y a quelques années, entraînant dans sa chute la ruine d'une grande partie des voûtes.

Madrid. — *Église de Notre-Dame de la Consolation.* — Tel est le nom de la nouvelle église ouverte récemment au culte par les PP. Augustiniens de l'Escurial, sur le carrefour de Madrid. Elle est de style gréco-romain ; les peintures à fresque de Polo y Jort, les superbes tableaux de Sotomayor, Simonet, Pulido et Caviedes, un orgue magnifique de Rodriguez, une grande abondance de marbres et de bronzes de Arévalo y Fiat, et les vitraux de

celle de Don José de Armas, écrivain cubain, qui essaye de prouver que le tableau du Louvre n'était pas celui que décrit Vasari dans sa *Vie des peintres les plus célèbres* publiée en 1550. Léonard de Vinci, qui alla en France en 1506, y mourut en 1518 ; lorsqu'il vendit son œuvre à François Ier, Vasari, qui naquit à Arezzo en 1512 et ne demeura jamais en France, avait tout au plus sept ans. Vasari ne vit jamais le tableau, ou celui qu'il décrivit avec tant de détails et de précision en 1550 n'était pas le même que celui qu'acheta François Ier de 1506 à 1518. Il est impossible qu'à 7 ans Vasari fût le grand critique d'art que nous admirons. De plus, dans la description que fait Vasari de cette œuvre, il ne fait pas mention du

paysage du fond, point si important, tandis qu'au contraire le tableau de Madrid correspond en tout point à l'admirable description du grand critique florentin.

Œuvre posthume d'Agustin Querol. — Bien que partisan de l'école funéraire artistique primitive de l'Église catholique, dans laquelle on exclut la douleur pour ne donner place qu'à l'espérance de la résurrection, je citerai l'œuvre exécutée dans le cimetière de San Isidro de la Capitale par Pelayo Rivas, sur les dessins de Agustin Querol. C'est une masse harmonieuse de pierre terminée par la Croix, où sont figurées toutes les formes du sentiment humain, avec un caractère d'expression et de beauté remarquable.

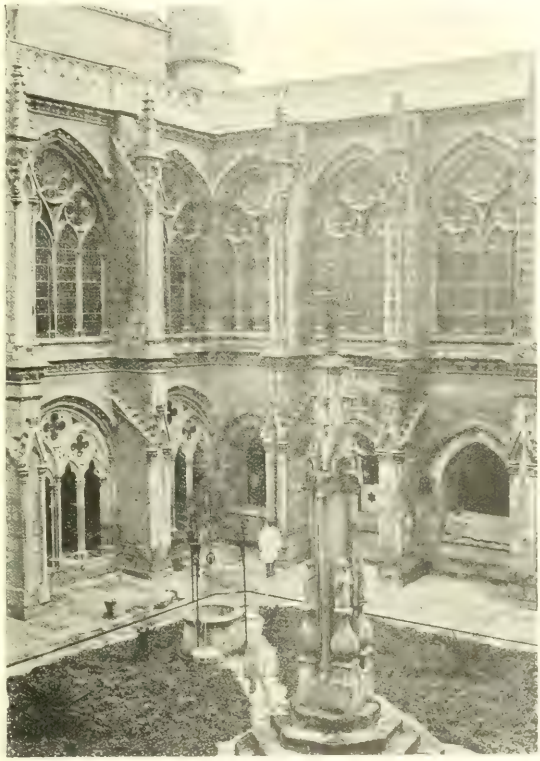


Fig. 2. — CATHÉDRALE [illegible]

Exposition d'arts décoratifs et d'industries artistiques. — C'est la première de ce genre en Espagne, et quoiqu'on ne puisse la comparer à celle des Beaux-Arts, dont nous avons rendu compte, et qu'elle n'ait pas obtenu tout le succès que l'on espérait, elle mérite d'être mentionnée comme un essai et un effort que fait l'art populaire en Espagne pour occuper la place qui lui est due. Parmi les œuvres exposées, dont les meilleures sont souvent des imitations serviles de l'art ancien, nous citerons un magnifique tableau de Simonet, une toile superbe de Chicharro, quelques bonnes sculptures de Benilliuro, des travaux artistiques de céramique de Talavera, et de belles productions d'orfèvrerie. Mais ces œuvres n'ont aucun rapport avec l'art populaire, objet de l'exposition. Daniel Zuloaga, de Ségovie, a exposé des céramiques de [illegible] différent [illegible] d'autrefois. [illegible] quez et [illegible]

Il [illegible] la 2e section, un caractère [illegible] les patrons du Barcelone [illegible] de tout temps le pays de [illegible] on y remarque en effet des [illegible] table d'Elx [illegible] d'orfèvrerie, et celle de Herraiz qui présente des appareils en bronze et en cuivre qui jouèrent un rôle si important [illegible] Beaux-Arts. Sans parler de ceux qui appartiennent [illegible] à l'art chrétien, je citerai un beau candélabre en fer forgé de Barcelone et un triptyque [illegible] en cuivre et fer, orné de statuettes, dais, cadres, d'un travail [illegible] lent [illegible] Ventura Sanchez.

[illegible] Destrées, [illegible] Musées royaux de Bruxelles, a donné une brillante conférence en français sur les œuvres et l'école du peintre [illegible] Hugo Van der Goes. Il montra que le génie du peintre se donna carrière dans toute sorte de genres, mais qu'il brilla surtout dans la représentation des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et spécialement du Mystère de la Nativité. On ne note chez lui aucune réminiscence d'école ; il paraît réaliste, mais d'un réalisme que domine un sublime idéalisme.

Séville. — On reprendra bientôt les travaux de construction du magnifique portail de la façade [illegible]

drale, dont le projet est dû à l'architecte J. Casanova. A l'heure actuelle, on a déjà restauré toute la partie inférieure du portail jusqu'au faîte des superbes gâbles, qui l'ornent, grâce au legs du généreux A. Gonzalez de la Coba. Il reste encore toute la partie supérieure, où l'on mettra les statuettes des douze apôtres, destinées à orner la ligne des modillons.

Villahoz (Burgos). — La célèbre église où le cardinal Ximenez reçut le chapeau de cardinal, construite dans le style allemand du XIVe siècle, a souffert récemment d'un grand incendie qui a détruit une partie de sa toiture. Par bonheur, le grand autel, magnifique chef-d'œuvre de la Renaissance espagnole, n'a subi aucun dommage.

Mouvement liturgico-musical. — Il est représenté par les revues : *Revista musical Catalana* de Barcelone, *Música sacro-hispana* de Bilbao et par le *Boletin* des PP. Bénédictins de Silos. Parmi les collaborateurs de la première de ces revues, citons le Maître Pedrell et le Père Saybariolles. La seconde est le digne organe des Congrès de Musique sacrée en Espagne. Le distingué écrivain et compositeur R. P. Otaño, les maîtres Viñaspre Ripollés, Giococchea, Valdes et autres, rivalisent d'enthousiasme en faveur de la restauration artistico-musicale. Les Bénédictins de Silos continuent, fidèles à leurs glorieuses traditions, leurs études éminemment pratiques dans leur *Bulletin*.

Parmi les derniers événements relatifs à la musique, nous citerons le concours ouvert et terminé par le R. P. Otaño, et l'hommage au compositeur et distingué bibliographe Pedrell. Le concours a révélé des aptitudes très estimables, tous les genres ou styles permis ont été représentés, et les travaux de MM. Mitjana et Esteve sont des modèles en leur genre. Les compositions organiques et vocales sont en effet une preuve du développement de la puissance créatrice qui avait apparu dans la *Première anthologie organique* publiée il y a 2 ans par le Père Otaño.

L'hommage à Pedrell prouve l'enthousiasme avec lequel on a accueilli ses travaux d'histoire sur l'art liturgico-musical. On avait oublié en Espagne les gloires musicales, Cabezón, Salinas, Victoria, Guerrero et d'autres, et Pedrell les a fait revivre ; voilà la raison de l'enthousiasme qu'on lui témoigne et de l'honneur très mérité qu'on lui rend.

Abbé Luciano Humbrio.

Nous avons déjà signalé dans la *Revue* (1911, fasc. 3), la question de l'aliénation des trésors artistiques de la Péninsule.

Le *Journal des Débats*, à la suite des journaux espagnols, a dénoncé plusieurs nouveaux actes de vandalisme commis par ceux mêmes qui devraient veiller à la conservation des trésors ; les autorités ecclésiastiques auraient fait vendre des objets d'art appartenant aux églises. Voici quelques exemples :

Les églises espagnoles sont particulièrement riches en tentures, tapis et ornements sacerdotaux brodés ou faits d'étoffes précieuses, qui excitent malheureusement en ce moment de grandes convoitises dans le monde des marchands de curiosités. On cite des exemples regrettables et récents. Le chapitre de Sigüenza a vendu pour 18,750 pesetas et un assortiment complet de tentures toutes neuves « du plus beau velours qu'on a pu trouver », une admirable collection de tentures anciennes sous le fallacieux prétexte que d'ici à trente ans « elles ne seraient plus bonnes qu'à parfiler ». Le même chapitre a vendu pour 47.500 pesetas une grande tenture mortuaire, don du cardinal Zapata à la cathédrale.

Le couvent des Récollets de Pampelune possédait une collection de tapis et tapisseries qu'il a dû vendre sur l'ordre de l'évêque, contre la volonté des religieux et de l'économe du couvent.

Il serait à souhaiter, pour éviter le retour de pareils faits que ces œuvres d'art soient cataloguées et rendues inaliénables.

SUISSE

Cimetières des premiers temps du Christianisme. Si les antiquités chrétiennes de l'époque romaine sont tout à fait exceptionnelles en Suisse, par contre, celles des temps barbares méritent une attention particulière, soit par leur nombre, soit par leur valeur artistique ou documentaire.

Parmi les nécropoles explorées durant ces dernières années, mentionnons Lussy, Attalens, Saint-Sulpice, Kaiser-Augst et Beringen.

Le mobilier funéraire de Lussy (une centaine de tombes ont été explorées méthodiquement par M. l'abbé Ducrest, archéologue de l'Etat de Fribourg et M. l'abbé Besson, professeur à l'Université et au Séminaire de la même ville, durant les années

1908 et 1909 appartient plutôt à la fin de l'époque mérovingienne ou même aux premiers temps de l'époque carolingienne. Les armes sont rares, cependant quelques beaux scramasaxes se signalent par leur excellent état de conservation. Les objets les plus intéressants sont les plaques de ceinture : plusieurs sont en fer ; quatre sont en bronze repoussé ou ciselé : elles présentent des personnages rudimentaires ou des animaux plus ou moins fantastiques. La reproduction et l'explication de ces sujets, dont les uns sont manifestement chrétiens (*fig. 1*), ont été données par M. l'abbé Besson dans son *Art Barbare* (Lausanne, 1909, p. 64 ss.).

Comme Lussy, Attalens se trouve dans le canton de Fribourg. Le cimetière Franco-Burgonde que l'on avait déjà fouillé en partie en 1867 vient d'être exploré systématiquement par MM. Ducrest et Besson, auxquels s'adjoignit, à la fin de 1911, M. l'abbé Pessavard. Aucune arme, mais de très grandes plaques damasquinées d'argent, du type ordinaire en Suisse romande, quoique remarquables par leur dimension et leur

Fig. 2. — FIBULE DISCOÏDE D'ATTALENS (grandeur réelle).

décoration élégantes. La plus belle trouvaille faite à Attalens, et celle qui intéressera certainement le plus nos lecteurs, est une fibule discoïde en bronze recouverte d'une mince feuille d'or, représentant une adoration des mages. Cet objet, unique en Suisse, et très rare en Occident, est d'importation byzantine. Il peut remonter au VIIe siècle (*fig. 2*).

Les populations qui ensevelirent leurs morts sur la rive droite de la Broye, à Saint-Sulpice, [illegible] de Vaud, avaient [illegible] de Lausanne et d'Oron [illegible] funéraire de ce [illegible] plutôt l'influence [illegible] époque [illegible] du VIe siècle, pour

Fig. 1. — PLAQUE DE CEINTURE EN BRONZE, ATTALENS (grandeur réelle).

une large part, le VIIe, peut-être le début du VIIIe, pour une autre part. Les plaques de ceinture sont très rares : on n'a trouvé encore que les petites boucles en fer ; mais les fibules rentrent dans la catégorie des plus belles connues en Suisse : les unes sont zoomorphes, représentant des bovidés, des équidés, des félins, etc. [illegible] d'autres sont en grenats ou en verroterie cloisonnée. Une petite broche est formée d'une améthyste ovale vraiment remarquable. La [illegible] de ces objets ont été publiés dans la *Revue [illegible]* 1911, n°s 3, 4. Nous [illegible] plus particulièrement dans le [illegible] *chrétien*, un anneau sigillaire, [illegible] surmonté d'une croix ✠ [illegible] Les moulages de Saint-Sulpice ont été [illegible] M. Gruaz, conservateur adjoint au musée de Lausanne ; c'est lui, avec M. de Molin, [illegible] funéraire.

[illegible] l'immense cimetière Franco-Alamannique de Kaiser-[illegible] ses richesses. M. Viollier, conservateur, et M. Blanc,

assistant, ont surveillé le travail et fait les relevés. M. Viollier a étudié les diverses tombes et leur contenu dans l'*Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* (1909-1911). Malheureusement les traces de christianisme sont rares. Signalons pourtant deux stèles du VIIe ou du VIIIe siècle, qui figuraient à la tête et aux pieds d'une tombe : la plus haute est ornée d'une grande croix (*fig. 4*).

M. Viollier, conservateur au Musée national suisse, a également exploré le petit mais très intéressant cimetière de Beringen (canton de Schaffhouse). Les objets particulièrement riches de l'une ou l'autre tombe figurent sur les planches de l'*Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* de 1911. Ils appartiennent au VIIe siècle, approximativement. Ce qui prouve que les morts qui les avaient portés de leur vivant professaient, au moins quel-

[illegible]

quesuns d'entre eux, la religion chrétienne, c'est la présence dans une tombe, de deux lamelles d'argent, qui ont certainement fait partie d'une petite croix funéraire (*fig. 5-6.*)

Lausanne. — A la suite des fouilles entreprises dans la cathédrale depuis longtemps déjà par les soins de l'Etat, on vient de faire, devant le jubé, des découvertes aussi intéressantes pour l'archéologie que pour l'histoire religieuse. On a en effet retrouvé trois tombes qui sont probablement celles des évêques saint Amédée (1145-1159), Berthold de [illegible] (1212-1220) et Henri Ier (1285-1298), cette dernière malheureusement à peu près vide. Ces tombes ont été ouvertes le 9 décembre dernier en présence de MM. les Conseillers d'Etat Decoppet, Etier, Oyex-Ponnax, et de MM. Bron, architecte de la cathédrale, [illegible] et Louis Besson.

M. Camille Enlart, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, qui se trouvait à Lausanne pour quelques heures, put assister à l'ouverture du premier tombeau, sans doute celui de saint Amédée. C'est aussi celui qui renfermait

Fig. 5. — [illegible] BERINGEN. Fragments.

les restes les plus remarquables : on y a retrouvé les ossements du saint évêque assez bien conservés et un mobilier funéraire très intéressant, entre autres un calice en étain, un anneau épiscopal orné d'une pierre (béryl pâle) et une très belle crosse

Fig. 6. — [illegible] BERINGEN. Restitution.

romane de bois, dont la volute est fort élégamment sculptée. Nous reviendrons avec détail sur ces découvertes remarquables, lorsque le mobilier funéraire aura pu être étudié plus complètement.

(*Gazette de Lausanne*, 16 décembre 1911.)

M. Besson.

BIBLIOGRAPHIE

MOREAU-NÉLATON (ÉTIENNE). **Histoire de Fère-en-Tardenois.** Paris, H. Champion, 1911. 3 vol. gr. in-8°, pl., cartes et fig.

M. Etienne Moreau-Nélaton vient de publier en trois magnifiques volumes, luxueusement illustrés, l'histoire de la ville et du pays de Fère, où il étudie par ordre chronologique, des origines à nos jours, la fondation et le développement du château, de la ville et de ses principaux monuments, des manoirs des environs. L'église, qui nous intéresse plus particulièrement ici, ayant été détruite pendant la guerre de Cent Ans, fut reconstruite au XVIe siècle en plusieurs campagnes : la nef, sans éclairage direct, recevant le jour par les hautes fenêtres flamboyantes des bas-côtés, et la première travée du transept, datent de 1508 ; un portail flamboyant y donne accès, au nord. La seconde travée du transept marque le point de départ d'une autre campagne de construction. Le croisillon sud est couvert par quatre voûtes sur croisées d'ogives retombant sur un pilier central, mode de construction assez fréquent dans la région : le chœur, terminé par une abside à cinq pans, est éclairé par des fenêtres flamboyantes. Parmi les objets d'art, donnés pour la plupart par le père de M. Moreau-Nélaton, M. Adolphe Moreau et par M. Moreau-Nélaton, nous signalerons quelques primitifs français et allemands, deux grandes statues en bois de très beau style, l'autel du Rosaire, orné d'un grand tableau, de style français, représentant la Vierge, avec saint Dominique, sainte Catherine et une donatrice, et tout autour, quinze petites scènes prises à l'Ancien Testament : enfin le maître-autel surmonté d'une *Adoration des Mages*, par Vignon, datée de 1643. Un vitrail du XVIe siècle représente d'un côté la *Flagellation*, de l'autre *Saint Christophe*.

Nous sommes heureux de signaler ces très beaux volumes, œuvre d'un artiste épris de la beauté et du passé de son pays et de ses monuments, qu'il a réussi à faire aimer par tous ceux qui l'entourent. Souhaitons que le nouveau travail que prépare M. Moreau-Nélaton, un relevé, avec photographies et notices descriptives, de tous les objets d'art conservés dans les églises, les châteaux, les maisons, dans les carrefours et au milieu des bois du département de l'Aisne, paraisse bientôt et se [illegible] comme un complément de l'*Histoire* [illegible]. Nous avons maintes fois regretté que l'on n'ait pas profité de la situation faite aux objets d'art par des lois récentes, pour en dresser, suivant un plan méthodique, les listes accompagnées de reproductions. Ce travail sera fait d'une manière plus complète et plus luxueuse qu'on ne pouvait l'espérer, pour le département de l'Aisne ; nous voudrions voir suivre partout ce bel exemple.

MARCEL AUBERT.

GUIBERT (JOSEPH). **Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières, publiés sous les auspices et avec le concours de la Société d'histoire de l'art français, Série I : Tombeaux,** pl. 1-500. Paris, Catala, 1911, in-4°.

On sait quelle admirable collection avait entreprise, à la fin du XVIIe siècle, Roger de Gaignières. Malgré des moyens très modestes, il avait pendant plus de quinze ans parcouru la France avec des dessinateurs et des savants, recueillant les documents [illegible] et laissant [illegible] qu'il ne pouvait acquérir. Il réussit à réunir des milliers de tableaux, de miniatures et de manuscrits originaux, et une innombrable quantité de dessins faits d'après les églises, les abbayes, les palais et les châteaux, et d'après les trésors d'art qu'ils contenaient : tableaux, vitraux, peintures, tapisseries. [illegible] que [illegible] laquelle ces dessins étaient exécutés, et l'infériorité des copistes et des dessinateurs employés, se ressentent en maints endroits, et l'on peut, sans même vouloir critiquer le caractère un peu grossier des dessins, relever des erreurs dans les inscriptions, et des inexactitudes dans la disposition des détails. M. [illegible] tous ces monuments aujourd'hui disparus ; du XVII[illegible] du moyen âge et de la Renaissance n'a négligé de [illegible]

l'on puisse en faire a été fait par un des contemporains de Gaignières, par l'érudit Bernard de Montfaucon, dans la préface de ses *Monuments de la monarchie Française :* « Sans les recueils de M. de Gaignières, je n'aurais jamais pu faire une telle entreprise. Il m'a frayé le chemin en ramassant et faisant dessiner tout ce qu'il a pu trouver de monuments dans Paris, autour de Paris, et dans les Provinces. » Après la mort de Gaignières, sa collection entra à la Bibliothèque nationale, et elle forme aujourd'hui un des fonds les plus précieux du Cabinet des Estampes. Seize grands volumes contenant environ trois mille copies d'après les monuments funéraires du moyen âge, en furent distraits à la fin du XVIIIe siècle et se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque Bodléienne ; des calques très exacts en ont été faits et remplacent sur les rayons du Cabinet des Estampes les originaux de Gaignières.

Telle est cette magnifique collection dont M. Guibert, conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes, entreprend, sous les auspices de la Société d'histoire de l'art français, la publication. Henri Bouchot avait dressé un catalogue des dessins de Gaignières qui rendait déjà de grands services ; il est facile de voir le plus grand intérêt qu'il y aura encore pour les savants et les travailleurs, et surtout pour ceux qui habitent la Province, à posséder d'excellentes reproductions des dessins de monuments presque toujours disparus aujourd'hui ou tellement défigurés qu'on a peine à les reconnaître. M. Guibert a classé ces dessins en 4 séries : tombeaux, vitraux, tapisseries, topographie, et dans chaque série, sauf pour les tapisseries, par ordre alphabétique des localités, en faisant accompagner chaque reproduction d'une courte note permettant de situer l'objet reproduit et indiquant le sujet représenté, et d'une référence au catalogue de Bouchot. Une table générale des noms de personnes facilitera encore l'usage de cette publication, appelée à rendre à tous, historiens et archéologues, les plus grands services.

Marcel AUBERT.

MESNIL (JACQUES). **L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives.** Paris, G. Van Oest, 1911. In-4°, II-132 p., 60 pl.

Voici un livre illustré de belles planches où l'auteur étudie en plusieurs chapitres, dont chacun forme un véritable article, l'état de l'art en Italie et en Flandre aux XVe et XVIe siècles, et recherche les raisons de l'influence au XVe siècle de la peinture flamande dans tous les pays situés au nord des Alpes et même dans la partie septentrionale de l'Italie, et les causes du revirement qui se produisit à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, lorsque l'Art de la Renaissance, formé en Italie, conquit rapidement tous les pays situés au nord et à l'ouest des Alpes. L'auteur étudie à ce propos les *Heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly, puis le triptyque des Sforza au Musée de Bruxelles, et les principales œuvres de Ghirlandaio et de Hugo van der Goes ; il montre l'influence des gravures sur l'art du XVe siècle, et termine par la discussion de la théorie du rôle des mystères dans le développement des arts plastiques au XVe siècle.

H. E.

MICHAEL (EMIL). **Kulturzustände des deutschen Volkes während des dreizehnten Jahrhunderts, 5tes Buch.** Freiburg im Breisgau, B. Herder, 1911. In-8°, XXX-443 p., 89 fig. (Geschichte des deutschen Volkes, 5^r B.) 7 m.

L'éditeur Herder a entrepris la publication d'une histoire générale du peuple allemand. Le R. P. Emil Michael, professeur à l'Université d'Innsbrück, s'est chargé des volumes concernant l'histoire du peuple allemand du XIIIe siècle à la fin du moyen âge ; la suite de cette histoire est confiée à Johannes Janssen. Le t. V est consacré à l'histoire des Beaux-Arts au XIIIe siècle. Le R. P. M. y étudie successivement l'architecture, la sculpture, les tombes, les arts industriels et la peinture, les miniatures, les vitraux, les tapisseries. Chacune de ces parties comprend une étude générale, et une notice particulière sur les principaux monuments ou objets d'art. La partie la plus développée est, à bon droit, l'histoire de l'architecture, qui fut en Allemagne particulièrement florissante au XIIIe siècle. Après quelques mots sur l'architecture romane et l'architecture de transition, l'auteur aborde le style gothique, par une dissertation sur le terme même de « gothique » ; les termes d'architecture « française », « parisienne », « catholique », « en arc brisé », qui pourraient paraître plus logiques, ne sont pas complètement satisfaisants, et il semble que le mieux est encore, malgré son impropriété, de conserver le mot « gothique », qui est universellement admis aujourd'hui. L'auteur indique ensuite les caractères propres du style gothique, et son adaptation aux différentes parties de l'édifice. Trois chapitres sont consacrés l'un aux architectes du XIIIe siècle, qu'il est souvent difficile de distinguer des maîtres d'œuvre chargés de la surveillance financière et morale du travail ; un deuxième aux ouvriers employés à la construction des édifices, aux chantiers et aux ateliers organisés sous la direction de l'architecte, aux corporations ; le troisième, aux ressources qui ont permis d'élever ces magnifiques cathédrales, dont l'immensité nous étonne encore aujourd'hui.

Ce volume accompagné d'une bibliographie détaillée et orné de figures forme un bon ouvrage d'ensemble sur les Beaux Arts de l'Allemagne au XIIIe siècle.

M. A.

BÉGULE (Lucien). **La cathédrale de Lyon.** Paris, H. Laurens, 1911. In 16, 56 fig., avec plan. (Collection des *Petites monographies des grands édifices de la France.*)

Nous sommes heureux d'annoncer un nouveau volume dans la collection des *Petites monographies*. Il est dû à un de nos archéologues les plus érudits, M. L. Bégule, qui s'est déjà signalé par des travaux importants sur la cathédrale de Lyon. Cet édifice, commencé par le chœur entre 1165 et 1180, grâce aux soins de l'archevêque Guichard, fut continué, après une interruption, à partir de 1192. En 1245, le maître-autel fut consacré et c'est dans cette cathédrale que la même année un concile excommunia et déposa l'empereur d'Allemagne Frédéric II. A partir du dernier tiers du XIIIe siècle, les travaux se ralentirent beaucoup. On termina la façade de 1308 à 1332. Le XVe siècle vit s'élever la salle capitulaire et la salle du trésor, ainsi que les chapelles de la nef. L'édifice a beaucoup souffert des guerres de religion, en 1562, des restaurations ou prétendus embellissements dus aux chanoines du XVIIIe siècle et des sombres fureurs de 1793.

M. Bégule, avec sa compétence indiscutable, a insisté sur des particularités très spéciales à l'église de Lyon, nous voulons parler surtout des incrustations décoratives qui ornent l'abside. Les frises et ces chapiteaux de marbre blanc, incrustés de ciment brun, d'origine orientale et dont on fit usage en Italie au XIe siècle, ont été copiés au XIIIe dans l'abside de la cathédrale voisine Saint-Maurice de Vienne. Les motifs en sont d'une fantaisie étonnante.

Les deux chapitres qui traitent des sculptures et des vitraux sont rédigés de main de maître, comme il fallait s'y attendre. Les dessins ou les belles photographies qui sont de l'auteur nous font admirablement comprendre la richesse de toute cette décoration. Enfin les dernières pages sont consacrées au musée Saint-Jean, qui renferme des objets d'orfèvrerie et d'ivoire, des ornements brodés et des manuscrits d'une haute valeur, presque tous du moyen âge et qu'on doit à la générosité du cardinal Fesch et surtout du cardinal de Bonald. M. Bégule y a joint une notice assez courte sur la manécanterie qui renfermait, on le sait, au cours du moyen âge l'école de chant des clergeons de l'église Saint-Jean et qui n'est en réalité que le mur extérieur de la galerie occidentale du cloître élevé à l'extrême fin du XIe siècle, en même temps que l'église d'Ainay.

M. Bégule [illegible] qu'on [illegible] un mince et qu'on [illegible] de la [illegible] de la [illegible]

A. Bouvier.

RAHLGENS (Hugo). **Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln: St. Gereon, St. Johann-Baptist, die Marienkirche, Gross St. Martin,** bearbeitet von Hugo Rahlgens und [illegible] von Johannes Kreuzwald. Düsseldorf, L. Schwann, 1911. In 8°, x 390 p., pl. et fig. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von Paul Clemen.)

On sait la grande activité et la haute compétence du Dr Paul Clemen qui dirige la publication de Kunstdenkmäler de la Province du Rhin. Un grand nombre de volumes ont déjà paru sur les monuments des principales villes de cette région grâce aux subsides fournis par le Conseil de la province. La ville de Cologne a tenu elle aussi à encourager cette publication : un volume a été publié sur les monuments romans de Cologne, et voici le deuxième volume, sur les plus anciennes églises. Cinq années ont été consacrées à la préparation de ce volume, aux fouilles dans les [illegible], au relevé rigoureux des plans, dont il n'existait encore que des dessins imparfaits. [illegible] monographie n'avait encore été consacrée à ces églises, et l'on comprendra toutes les difficultés qui ont dû rencontrer les auteurs. Les Dr Rahlgens, [illegible] 1901, Krudewig et Richard Reiche ont [illegible] les documents dont s'est servi le Dr Hugo Rahlgens pour écrire ce volume. Les principaux monuments étudiés sont l'église de Saint-Gereon, dont les parties les plus anciennes remontent peut-être au VIe siècle et qui avait alors la forme d'un [illegible] sur lequel s'ouvraient des niches [illegible] au XIe siècle, on y ajoute un avant-chœur de deux travées et une abside [illegible] de deux hautes tours, puis on empâte les absidioles de l'ancienne église dans une grande [illegible] pans et l'on fait précéder le tout d'un cloître ; l'église de Saint-Jean-Baptiste, celle des Jésuites, Sainte-Marie au Capitole, grande église [illegible] collatéraux, du XIe siècle l'église des Carmélites, enfin Saint-Martin, église à chevet tréflé, et dont le carré du transept est surmonté d'une grande tour carrée, ornée sur chaque angle de hautes tourelles. Une véritable [illegible] chacun de ces monuments ; la bibliographie détaillée des sources imprimées et manuscrites, est suivie d'une liste iconographique critique des vues [illegible] de la construction, comprenant la discussion des [illegible]

l'architecture, accompagnée d'essais de restitutions et de plans, de coupes et de relevés très soignés ; enfin l'étude des sculptures, peintures, mosaïques, vitraux, objets d'art d'orfèvrerie et d'ameublement. Après la publication du volume consacré à la cathédrale et aux églises gothiques, nous posséderons sur les monuments religieux de Cologne, si importants pour l'étude de l'histoire de l'art, un travail absolument complet.

Marcel Aubert.

SOIL DE MORIAMÉ (E.-J.). **L'église Saint-Brice à Tournai.** Tournai, Casterman, 1911, in-8°, 568 p., 9 pl.

Les archives paroissiales de Tournai sont importantes : la plupart ont été conservées, nonobstant les vicissitudes politiques, religieuses ou sociales. L'église Saint-Brice possède la majeure partie des comptes de la fabrique depuis le début du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe. M. Soil de Moriamé n'a pas hésité à dépouiller ce riche dépôt et à y puiser d'abondants détails sur la construction et les transformations de l'édifice au cours de ces quatre siècles.

Pour répondre au vœu émis par les Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique, l'auteur publie l'inventaire des archives de Saint-Brice, en l'accompagnant de l'analyse des comptes. Ceux-ci jettent un jour tout nouveau sur l'histoire du monument ; ils fournissent à l'auteur l'occasion de présenter quelques études fort intéressantes sur l'église, son mobilier, les chapellenies, les chapelles, les autels, les confréries, les cérémonies, fêtes et usages liturgiques.

Une description de l'église actuelle complète ce consciencieux travail. A première vue, l'édifice paraît de date récente ; mais sous l'aspect banal que lui a infligé le goût du XVIIIe siècle, le chercheur retrouve les traces du XIe et du XIIe siècle dans la nef principale et la croisée du transept ; au chœur, le XIIIe et le XVe siècle ont marqué leur empreinte ; la tour date du XVe siècle.

Le mobilier de Saint-Brice renferme quelques œuvres intéressantes ; l'auteur les décrit toutes avec un soin et une précision qui ne soulèvent guère de critique. Quelques bonnes illustrations complètent cette étude qui atteste une fois de plus la haute érudition et la vaillante activité du président de la Société historique et archéologique de Tournai.

Joseph Casier.

SOIL DE MORIAMÉ (E. J.). **La cathédrale de Tournai, Guide illustré du visiteur.** 2e Edition. Tournai, Vasseur-Delmée, 1911, 56 p., 61 fig.

Il est malaisé d'écrire un bon guide, à la fois clair, succinct et suffisamment complet pour satisfaire aux désirata du voyageur de passage et de l'archéologue. Pour y réussir, il faut connaître à fond le monument qu'on veut décrire et procéder avec méthode. Celle-ci a été indiquée avec une autorité incontestée par M. Lefèvre-Pontalis. En écrivant son excellent guide de la cathédrale Tournaisienne, M. Soil de Moriamé s'est inspiré des conseils du savant archéologue qui dirige la Société française d'Archéologie ; il s'en écarte cependant sur un point, en décrivant l'extérieur du monument avant d'en avoir exposé la structure intérieure. Une abondante illustration augmente l'intérêt de ce consciencieux travail.

Joseph Casier.

HEIDRICH (Ernst). **Alt-Niederländische Malerei, 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erlauterungen.** Jena, E. Diederich, 1910. In-8°, 277 p., dont 200 fig. (Die Kunst in Bildern.) 6 m.

Nous avons déjà signalé lors de l'apparition du premier volume, tout l'intérêt de cette collection, où l'on publie, pour une somme très modique, un grand nombre d'œuvres, quelquefois difficiles à atteindre, dans des collections particulières ou des musées éloignés. Les reproductions sont faites à la plus grande échelle possible, et souvent, à côté de vues d'ensemble on a donné les détails les plus intéressants. Le développement de la photographie et des procédés industriels de reproduction et le très fort tirage de chaque volume ont permis à l'éditeur Diederich de faire de ces publications de luxe, un ouvrage de vulgarisation. Le nouveau volume contient les reproductions des vieux maîtres peintres hollandais : les Van Eyck, le maître de Flémalle, Rogier van der Weyden, Petrus Cristus, Justus van Gent, Dirk Bouts, Hans Memling, Gérard David, Bosch, Quinten Massys, Mabuse, Jan Mostaert, et Pieter Brueghel. En appendice sont quelques reproductions de peintures de Cologne, du Bas-Rhin et de Westphalie, du XVe et du début du XVIe siècle. Une histoire d'ensemble de la peinture en Hollande au XVe siècle et au commencement du XVIe, et des notices sommaires sur chaque œuvre reproduite, dues au Dr Ernst Heidrich, viennent compléter cet intéressant volume.

M. A.

MARTIN (Henry). **Le Boccace de Jean sans Peur, des cas des nobles hommes et femmes.** Reproduction des cent-cinquante miniatures du manuscrit 5193 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Bruxelles, G. van Oest, 1911. In-fol., 86 p., 39 pl.

Dans une copieuse introduction, M. H. Martin recherche la provenance du manuscrit 5193 de l'Arsenal, et en donne la description ; il étudie ensuite

le sujet du manuscrit : le *De casibus virorum illustrium* de Jean Boccace ; enfin il consacre quelques pages à l'illustration. M. Martin reconnaît dans les différentes miniatures la main de plusieurs artistes, du talent le plus inégal ; mais il ne croit pas que l'on puisse « établir avec certitude la part qui revient à chaque collaborateur [illegible] et montre que la manière dont sont traités les fonds, sur laquelle on s'appuie quelquefois pour établir les diverses collaborations, ne peut servir ici. Certaines peintures se différencient bien nettement des autres : elles seraient l'œuvre d'un artiste, dont M. Martin a déjà parlé dans l'étude qu'il a faite du *Térence des ducs*, et qui aurait pris part à la décoration de beaucoup d'autres manuscrits entre autres des *Heures du maréchal de Boucicaut* appartenant à Mme Edouard André ; aussi le comte Durrieu avait-il proposé de le désigner sous le nom de « Maître des Heures de Boucicaut ». Comme tous les artistes franco-flamands du temps de Charles VI, ceux-ci font montre du meilleur réalisme, dans la représentation des animaux, comme dans la peinture des personnages : vieillards nobles et majestueux, figures de femmes élégantes et gracieuses, heureuses études de nu. Les cent cinquante reproductions qui suivent, et dont chacune fait l'objet d'une notice spéciale, sont aussi intéressantes au point de vue de l'art de la peinture, qu'au point de vue du sujet, et du détail des costumes et des objets, représentés avec un grand soin d'observation.

H. E.

Fra Angelico da Fiesole. L'œuvre du maître. Paris, Hachette, 1911, gr. in-8°, 327 fig. (*Nouvelle collection des classiques de l'art*)

Ce volume qui donne d'une façon très nette et très instructive toutes les reproductions des tableaux et des fresques de Fra Angelico et même des œuvres d'atelier ou d'origine douteuse, met en lumière le génie et le caractère noble du peintre « de la paix de l'âme », comme on l'a surnommé. Les planches sont précédées, suivant la règle adoptée dans la *Nouvelle collection des classiques de l'art*, d'une introduction très courte, non signée, suivie d'une bibliographie. Des « éclaircissements », une table chronologique des œuvres et un index iconographique complètent l'ouvrage.

Fra Angelico a été l'artiste chrétien par excellence, le dernier et le plus inspiré des interprètes de la foi mystique du moyen-âge : c'est une grande figure entre les primitifs qui s'éteignent et les réalistes de la Renaissance italienne. Il a peint le Christianisme avec ses joies et ses douleurs, ses martyrs et ses saints, ses anges et ses prophètes ; il a exalté le Christ sur la croix et chanté la gloire de la Vierge couronnée dans le ciel. Il a rendu tous les sentiments [illegible] l'espérance de l'exil.

Les œuvres de Fra Angelico sont rangées en trois groupes : 1° celles qu'il composa pour Fiesole, Florence et l'Ombrie ; 2° celles qu'il exécuta au couvent de Saint-Marc, à Florence ; 3° celles enfin qui sont conservées à Rome et à Orvieto.

La plupart ont trop [illegible] pour qu'il soit nécessaire d'en parler ici. L'éditeur s'est attaché à donner pour les compositions [illegible] beaucoup de détail qui tout [illegible] qu'à [illegible] et d'intérêt [illegible] religieux du moyen-âge.

A. B.

WALDMANN (Emil). **Die Nurnberger Kleinmeister.** — GIESECKE (Albert). **Giovanni Battista Piranesi.** Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911. In 4°, 116 et 126 pp., pl. et fig. (Meister der Graphik, Band V-VI.) 16 m.

Deux nouveaux livres viennent se paraître dans l'intéressante collection des « Maîtres de la gravure », destinée à faire mieux connaître les artistes et des œuvres qui en sont trop souvent tombées dans l'oubli. Le premier de ces volumes est consacré aux quatre petits maîtres nurembergeois : Hans Sebald Beham, Barthel Beham, le maître I. B., Georg Pencz. Dans une suite de chapitres écrits avec autant d'agrément que d'érudition, l'auteur, M. Emil Waldmann, expose l'état des arts à Nuremberg au début du XVIe siècle et la [illegible] influence des gravures de Dürer sur son époque, qui permet de mieux comprendre la vie et l'art des petits maîtres du XVIe siècle ; les chapitres suivants sont consacrés à la biographie des quatre petits maîtres, et à des rapprochements intéressants entre le maître I. B. et Georg Pencz. Un grand nombre de planches [illegible] belles œuvres des petits maîtres nurembergeois accompagnent le texte.

Le deuxième volume est consacré à Piranesi, dont tout le monde connaît le nom, et les gravures si pittoresques et d'un ton si chaud mais dont bien peu connaissent la vie. Si cet artiste a surtout appliqué son talent au relevé et au croquis des monuments et des ruines de l'Antiquité, il s'est aussi [illegible] chrétienne, dont beaucoup aujourd'hui ont à peu près disparu ou ont été défigurés par de trop somptueuses restaurations modernes ; et c'est à ce titre que Piranesi nous intéresse ici tout particulièrement. A la suite de la biographie et de l'étude générale de l'œuvre de Piranesi, M. Albert Giesecke publie un tableau chronologique des planches gravées par cet artiste, de 1743 à 1807. Ces deux beaux [illegible] de maîtres.

M. A.

BOND (Francis). **Screens and galleries in English churches.** Oxford University press, 1908, in-8°, pl. et fig.

M. F. Bond dans ce volume très intéressant et abondamment illustré étudie les nombreuses clôtures de chœur que l'Angleterre possède encore.

Si cette disposition destinée à isoler l'autel a existé dès le VIe siècle en Italie, il n'en a pas été de même en Angleterre où l'auteur ne retrouve pas d'exemples de clôture antérieurs au XIIIe siècle.

Certaines n'occupent que la largeur de la nef, d'autres traversent l'église, nef et bas-côtés, du Nord au Sud, d'autres encore entourent complètement le chœur. M. Bond donne de nombreuses raisons d'ordre cultuel ou architectonique qui expliquent ces dispositions différentes. Il les illustre de reproductions qui nous font voir des clôtures de pierre des XIIIe et XIVe siècles (Bramford, Bradford Abbas), du XVe siècle à Totnes. Les grilles en bois sont très nombreuses, quelques-unes d'un très beau style, les plus tardives très compliquées, alourdies par une débauche d'ornements (Kenton et Holbeton).

Quelques-unes de ces balustrades et grilles supportent de simples poutres surmontées d'une crête à jour ou d'une forte corniche (Thurlton), d'autres sont terminées par une voussure (Swymbridge, Bovey Tracey, Marwood) dont l'extérieur est parfois composé de plusieurs moulures superposées, sculptées à jour, décorées de fleurs ou de fruits, d'une extraordinaire richesse (High Ham, Congresbury, Bovey Tracey).

Ces grilles supportent aussi parfois des tribunes ornées de panneaux peints ou ajourés, de statuettes séparées par des colonnettes et surmontées de pinacles (Kenton, Staverton, Ranworth).

M. Bond nous explique l'existence de certaines galeries qui se trouvent à l'intérieur de l'église et au-dessus de la grande entrée occidentale. Ce sont simplement les parties hautes de clôtures de chœur transportées à cet endroit pour servir de tribune et placer les musiciens.

Nous déplorons la disparition de ces magnifiques clôtures, dont la première destruction remonte à l'ordre donné en 1547 de supprimer toutes les images. Bien d'autres accidents leur sont arrivés par la suite et ont supprimé « de tous les accessoires des églises du moyen-âge, le plus bel ornement. »

L. R.

BOND (Francis). **Wood carvings in English churches. I. Misericordes. II. Stalls and tabernakle work, bishop's thrones and chancel chairs.** Oxford University press, 1910, 2 vol. in-8°, pl. et fig.

Sous ce titre, M. Francis Bond vient de faire paraître deux volumes dans lesquels il étudie : 1° les miséricordes, 2° les stalles elles-mêmes et les divers siéges en bois sculpté des églises d'Angleterre.

Celles-ci ont fort heureusement conservé en très grande partie leur mobilier et M. Bond a pu relever quantité de miséricordes dans les grands ensembles de stalles qui ornent encore les chœurs des églises de son pays. Il en a compté à Exeter, 50 du XIIIe siècle, à Lincolnminster 108, à Ely et à Chester 50 du XIVe siècle. M. Bond s'est surtout intéressé aux sculptures les plus anciennes. C'est à peine s'il mentionne quelques miséricordes du XVIe siècle, et il n'étudie pas celles des époques postérieures qui sont d'ailleurs en très petit nombre en Angleterre. Nous ne pouvons que le louer de son goût et en examinant les illustrations qui abondent dans son ouvrage, nous comprenons que, puisqu'il a eu tant d'exemples des époques où la tradition gothique était dans son plein épanouissement, il ait négligé celles où elle n'était plus comprise, c'est-à-dire le début du XVIe siècle et encore plus la Renaissance si inférieure pour la sculpture décorative.

Ce qui nous frappe dans la plus grande partie des illustrations c'est la décoration de l'abattant sur lequel se trouve la miséricorde. Dans toutes les stalles que nous connaissons en France, la miséricorde forme le centre du revers de l'abattant et est seule sculptée. En Angleterre la partie supérieure de la miséricorde est prolongée par des sujets décoratifs qui forment comme des « supports » pour la tablette du siége. C'est d'ailleurs le nom qui leur est donné par M. Bond.

Dans les stalles les plus anciennes, celles d'Exeter, qui sont du troisième quart du XIIIe siècle, l'épaisse moulure arrondie bordant la miséricorde se continue par un enroulement que termine soit une tête humaine, soit une tête d'animal ou bien encore une feuille.

Ce prolongement de la moulure du siége sert parfois à encadrer un sujet sculpté qui est le complément de la scène centrale. Ainsi à Ely une miséricorde du XIVe siècle représente la mort de saint Jean-Baptiste. Le sujet sculpté dans le support de gauche est la danse de Salomé devant Hérode ; au centre, sur la miséricorde on voit la décollation du saint ; le support de droite représente Salomé apportant à Hérodiade la tête du saint. A Worcester, encore une miséricorde de la fin du XIVe siècle nous montre le Roi Salomon assis entre deux personnages et sous les supports les deux mères qui viennent se soumettre à son jugement.

Les sculptures les plus belles, comme on peut en juger par les excellentes illustrations de ce volume, sont celles des miséricordes d'Ely, de Chester (XIVe siècle), de Carlisle (XVe siècle).

Dans le second volume, M. F. Bond a étudié les stalles et siéges divers en bois sculpté qui n'avaient pas encore été l'objet jusqu'ici d'un travail

spécial en Angleterre, où ils sont très nombreux et en parfait état de conservation. M. F. Bond en compte de 1227 à 1704 trente-neuf séries.

Constatons tout d'abord un dessin particulier à l'Angleterre, quelle que soit l'époque des stalles : la partie de la joue comprise entre l'accoudoir et le quart de cercle où bat le siège, est généralement évidée et rentrant, au lieu qu'en France, dans les stalles antérieures au XVIe siècle, l'accoudoir est supporté par une partie perpendiculaire moulurée ou par une colonnette détachée.

Le plus ancien ensemble de stalles à voussure se trouve dans la cathédrale de Winchester. Ces stalles sont du début du XIVe siècle et fort belles : chacune d'elles est surmontée d'une voussure dont l'arc, tréflé, est porté par deux colonnettes appuyées sur les accoudoirs ; ces arcades sont elles-mêmes encadrées deux à deux par un grand arc surmonté d'un gâble ajouré. Ce fenestrage de bois, richement décoré et orné, dans les roses et les écoinçons de grotesques et de feuillages, se répète, en relief, sur les panneaux des dossiers, et l'ensemble est extrêmement remarquable.

Les stalles à dais qui ont commencé en Angleterre à la fin du XIVe siècle doivent être considérées, dit M. F. Bond, comme le type des stalles anglaises et le triomphe de leurs sculpteurs, et il nous fait passer en revue celles de Lincoln, Chester, de Lancaster, qu'il considère comme le chef-d'œuvre de la sculpture anglaise du XIVe siècle, de Carlisle et de Ripon du XVe siècle. D'ailleurs, les cathédrales et les grandes abbatiales ne sont pas seules à en posséder, et on en trouve même dans de simples églises paroissiales.

M. F. Bond termine son livre en étudiant les sièges monumentaux comme ceux d'Exeter et de St David's et ceux moins importants de Lincoln, Dunmow, Coventry, Muchhadam.

M. Bond est le premier en Angleterre qui ait traité ce sujet ; il l'a fait avec une grande compétence et son intéressant ouvrage nous fait regretter qu'en France, malgré notre pauvreté en stalles antérieures au XVIe siècle, pareil travail ne tente un de nos érudits.

L. B.

JEAN (René). **Les arts de la Terre. Céramique. Verrerie. Émaillerie. Mosaïque. Vitrail.** Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 198 fig. et 3 cartes. *Manuels d'histoire de l'art.*

Cet important volume, qui comprend 180 pages, témoigne de la part de l'auteur de recherches longues et minutieuses, dont il y a lieu de le féliciter. Les matières qu'il comporte y ont été réunies parce qu'elles ont une origine commune, la terre ; de plus, elles ont un même agent direct de mise en œuvre, le feu. M. René Jean établit une double classification : d'une part la céramique qui a pour base l'argile, d'autre part les arts du verre : verre [illegible] L'argile et la silice, qui donne naissance au verre, s'unissent intimement, la seconde donnant à la première son éclat et sa richesse.

[illegible] M. René Jean [illegible] extrême diversité. [illegible] laissait pas de présenter de réelles difficultés ; enfin les ouvrages à consulter sur ces questions étaient innombrables. Il faut donc reconnaître qu'un livre de ce genre est très méritoire.

Dans la première partie, qui traite de la céramique, l'auteur étudie successivement la céramique antique, les céramiques musulmanes [illegible] égyptiennes, faïences dites de Damas et de Rhodes, hispano-mauresques, ateliers de Malaga, de Valence, etc., la céramique [illegible] à la fin du XVIIIe siècle. Italie et [illegible] surtout ; la céramique en Extrême-Orient [illegible] et Japon ; la porcelaine en Europe [illegible] du XVIIIe siècle, la céramique aux XIXe et XXe siècles.

La verrerie, l'émaillerie, la mosaïque et le vitrail (seconde, troisième, quatrième et cinquième parties) sont, l'un après l'autre, étudiés avec méthode et clarté. Pour les émaux, l'histoire des différentes écoles ou époques : émaux champlevés [illegible] Rhin, de la Meuse, de Limoges ; émaux translucides sur reliefs, émaux peints de Limoges [illegible] bien exposée. Les gravures qui accompagnent le texte sont choisies avec discernement et leur abondance remplace les descriptions arides et fastidieuses.

Il faut noter que l'ouvrage renferme trois cartes indiquant les principaux centres de production céramique de la France [illegible] C'est une très heureuse idée. [illegible] tout manuel [illegible] termine par une bibliographie qui, quoique « sommaire », n'en est pas moins assez complète. Enfin l'auteur s'est donné la peine de joindre un copieux index des noms cités, d'une vingtaine de pages, qui permettra de trouver rapidement pour chaque matière le [illegible] point. C'est en [illegible] M. René Jean qu'on se rendra compte des services qu'il peut rendre.

A. [illegible]

DU BUS (Charles). **Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts. 1859-1908.** Tome Ier. Table des articles. Paris, 1910, in-8°, 169 p.

[illegible]

enrichis de vingt mille gravures, l'historien de l'art avait jusqu'à présent, on le conçoit, certaines difficultés à se reconnaître et se diriger. Des travaux du genre de celui que M. Du Bus vient de publier, avaient déjà paru, grâce aux soins de MM. Chéron, H. Jouin et P. Teste, mais seulement pour les années 1859 à 1892.

Le répertoire, dont le premier volume vient de paraître, comprendra, une fois achevé, « 1° la table méthodique des articles parus de 1859 à 1908 ; 2° une table des illustrations, sur le même modèle que la précédente, et dont la mise au point se poursuit activement. Cette dernière, s'appliquant à *toutes* les figures publiées dans la Gazette, condensera, sans les rendre inutiles, les travaux précédents et pourra jouer pratiquement le rôle d'une table analytique pour la période 1893-1908. C'est, en effet, depuis une vingtaine d'années, que les progrès de l'illustration par des procédés photographiques, ont permis de souligner d'une figure tout passage un peu important du texte. Un projet de table analytique complète des mêmes années est d'ailleurs à l'étude, et pourra, si le besoin s'en fait sentir, être mené à bien dans un assez bref délai ».

La Table des articles comprend : 1° une liste méthodique principale de tous les articles parus jusqu'à 1908 ; 2° un index alphabétique en partie quadruple des noms figurant dans la liste méthodique (index des auteurs et écrivains ; index des noms d'artistes ; index topographique ; index des sujets, titres d'ouvrages et matières ne rentrant pas dans les catégories précédentes ou index idéologique).

Félicitons M. Du Bus du soin qu'il a apporté à rédiger ce répertoire et remercions-le de nous avoir donné un instrument de travail aussi utile et aussi pratique.

A. B.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

1. Acampora (Vinc.). Guide historique, artistique, illustré, des Camaldules de Naples. Traduit de l'italien par Joseph Cavazzo. Naples, impr. Lubrano, 1911, in-16°, 47 p., fig. 2 l.

2. Agnisetta (Jos.). The rapid Guide to Paris and its environs. Paris, printed by H. Clarke, 1911, in-16, 101 p., fig. et plan.

3. Aelteste (Die) bisher bekannt gewordene Darstellung des Halleyscen Kometen [Tapisserie de Bayeux]. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 1, p. 20-21, fig.

4. Annuaire de la Société d'archéologie de Bruxelles. Tome XXII, 1911. Bruxelles, impr. T. Dewarichet, 1911, in-8°, 120 p. 5 fr.

5. Ardouin-Dumazet. Voyage en France. 57e série. Bas-Dauphiné, Comtat-Venaissin. Valentinois, Diois, Vercors, Tricastin, Baronnies, Comtat-Venaissin, Valmasque, Monts Ventoux et Luberon (Provence) (départements de la Drôme et de Vaucluse)... Paris, Berger-Levrault, 1911, in-16, viii-462 p., fig., cartes.

6. Augé de Lassus (L.), Escard (Paul). Société artistique des amateurs. Excursion de Compiègne, 24 juin 1908. Paris, impr. de G. Lesueur (s. d.), in-8°, 27 p.

7. Barth (Herm.). Konstantinopel, 2. Ausfl. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 211 p. 103 fig. (Berühmte Kunststätten.) 4 m.

8. Bargagli-Petrucci (F.). Pienza, Montalcino e la Val d'Orcia senese. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 163 p., fig., pl. (Collezione di monografie illustrate : serie I [Italia artistica diretta da Corrado Ricci], n° 63). 5 l.

9. Bauden (Al.). Notices historiques et archéologiques sur les communes rurales du canton de Rethel (suite). (*Annales Retheloises*, 1911, janvier-février, p. 1-6.)

10. Baum (Julius). Ulmer Kunst. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911, in-8°, 32 p., 96 pl., 8 fig.

11. Beaufrère (Louis). Concarneau et ses environs, guide du touriste. Quimperlé, impr. de L. Beaufrère, 1911, in-16, 32 p., fig.

12. Belgium. A practical Guide. Berlin, Albert Goldschmidt ; London, Williams and Norgate, 1910-1911, in-16, 155 p., 8 cartes. 3 fr. 75.

13. Berlin and environs. London, Williams, 1911, in-16, (Gricbens' Guide Books), 1 s. 6 d.

14. Bevignani (A.). L'arci-confraternità di S. Maria dell' orazione e morte in Roma e le sue rappresentazioni sacre. *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 1910, fasc. I-II, p. 5-177, 16 fig.)

15. Blanchet (Adrien). Le cimetière de Saint-Hilaire à Saint-Ambroix (Cher). *Revue Charlemagne*, 1911, n° 2, avril, p. 93-94, 1 fig.)

16. Bone (James). Edinburgh revisited, with 75 drawings by Hanslip Fletcher. Edinburgh, Sidgwick, 1911, in-4°, 276 p., 75 fig. 21 s.

17. Boule (Marcellin), Gallaud (M.), Pellissier (J.), Thiollier (N.), Vissaguet (L.). La Haute-Loire et le Haut-Vivarais, guide du touriste, du naturaliste et de l'archéologue. Paris, Masson, 1911, in-16, viii-366 p., fig. et cartes. (Collection publiée sous la direction de M. Boule.)

18. Brasinne (Joseph). Notes d'archéologie mosane. (*Liége, Leodium*, 1911, n° 5, p. 44-45. 1 pl.)

19. Bruxelles et Anvers. Guide pratique. Berlin, Albert Goldschmidt ; Bruxelles, Agence Dechenne, 1911-1912, in-16, 4 cartes, 90 p. 2 fr.

20. Burckhardt (Jak.). Beiträge zur Kunstgeschichte v. Italien. 2. Aufl. Stuttgart, W. Spemann, 1911, gr. in-8°, vii-585 p. 9 m.

21. Bijdragen tot de kerkelijke geschiedenis van Burght. (*Saint-Nicolas. Annales du cercle archéologique du pays de Waes*, 1911, t. XXIX, p. 31-314, 3 pl.)

22. Casier (Joseph). La liturgie et les mystères dans les arts en Flandre. (*Gand, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie*, 1911, n° 2, p. 121-130.)

23. Catalogo della mostra di belle arti (Esposizione internazionale di Roma). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-16, 429 p., 254 pl., 3 l.

24. Cioni (Mich.). La Valdelsa ; guida storico-artistica. Firenze, F. Lumachi stab. tip. Aldino, 1911, in-16, xxiiij-266 p., fig., 7 pl. 3 l.

25. Clément (P.). L'inscription du lambris d'Artus. (*Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, 1911, 1er trimestre, p. 44-46. 1 fig.

26. Costantini (Celso). L'arte benedettina. (*Emporium*, 1911, février, p. 82-100, 17 fig., 5 pl.

27. Cosyn (Arthur). Le Brabant méconnu. Illustr. phot. de l'auteur. Bruxelles, Bulens, 1911, in-8°, xi-367 p., fig. 2 fr. 75.

28. Dangu (Abbé Éd.). L'Abbaye et le village de Saint-Jean-aux-Bois en la forêt de Cuise. Compiègne, impr. du *Progrès de l'Oise*, 1911, in-8°, 1-11-94 p., fig. et pl.

29. Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, im Auftrage des Tages f. Denkmalpflege bearb. IV. Bd. : Sudwestdeutschland. Berlin, E. Wasmuth, 1911, in-8°, vi-482 p., 1 carte, 5 m.

30. Demaison (Louis), Lefèvre-Pontalis (Eugène), Jadart (Henri), Broche (Lucien). Guide du congrès de Reims en 1911. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 431 p., fig. et pl. (Société française d'archéologie.)

31. Démoque' (R.). Victor Hugo en Champagne. I. Au Sacre de Charles X. II. Voyage en Brie, 1835. III. Les Voyages sur le Rhin 1837-1839. (*Revue de Champagne*, 1911, janvier-février, p. 65-83, mars-avril, p. 97-105.

32. Denise (A.-L.). Etudes historiques archéologiques et anecdotiques sur la ville de l'Isle-Adam. Méru, impr. de J. Douce, 1906, in-16, 260 p.

33. Dieudonné (Abbé H.). [illegible] de Saint Marcoul [illegible] sacre de Louis XV. (*[illegible] pagus*, 1911, janvier-février, p. 81-87.

34. Dorling (J. [illegible]). [illegible] Southern. London, Nisbet, 1911.

35. Dubut (A.). Auxerre en poche. Guide du touriste. Bibéra, impr. de G. Lanier, 1911, in-16, 32 p., plan, autographe.

36. Duine (F.). Petit guide du touriste archéologique. Dol de Bretagne : son histoire, ses monuments, ses alentours. Dol, impr. de Bilard-Gazenger, s. d., in-16, 25 p., fig.

37. Demitrescu (M. I.). Lesarsuum istorice. (*Revista pentru istorie, archeologie si filologie*, 1911, t. XI, fasc. 2, p. 362-380, 3 fig. sur 2 pl.

38. Ehl (Gustav). Die Fassadensysteme als Ausdruck des inneren Raumgestaltung. Diss. (*Die Schweizerische Baukunst*, 1911, 24 mars, p. 79-85.)

39. E. D. Le Vandalisme en province. Saint-Florentin d'Amboise. — Le geste de M. Pierpont Morgan. — L'écroulement de Saint-Jean de Troyes. (*Bulletin de l'art ancien et moderne*, 29 avril 1911, p. 129. — 27 mai 1911, p. 164. — 3 juin 1911, p. 169.)

40. Elias (Julius). Strassburg. (*Kunst und Kunstler*, 1911, n° viii, p. 411-419, 6 fig.)

41. Effmay (Ch.). Dijon et les environs. Dijon, L. Venot, 1911, in-16, 78 p., fig. et plan.

42. Faure (Elie). Histoire de l'art. L'art médiéval. Paris, H. Flourv, 1911, in-8°, 200 fig. 5 fr.

43. Fiamenti (Albert). Triptyque de Pâques. (*Le Gaulois*, 17 avril 1911.)

44. Forsyth (P. T.). Religion au recent. 2e ed. 3e ed. London, Hodder, 1911, in-8°, 332 p. 10 s. 6 d.

45. Gaston (Abbé Jean). La chemin d'Hennec en cette inexplorée. Iconographie des [illegible] avant la Révolution. (*Revue de Champagne*, [illegible], 1911, 15 mars.)

46. Gerlewein (Aug.). Aus Barbarei bis zum Empire. Eine Wanderg. durch die Kunstformen dieser Stile. Leipzig, F. Hirt, 1911, in-8°, 947 fig. 9 m.

47. Gerola (Giuseppe). La [illegible] della tomba di S. Giuliano [illegible]. (*Bollettino [illegible] Arti del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4, p. 106-120, 11 fig.)

48. Gheldinck [illegible]. Vanden [illegible] Cornel de [illegible] Valkenarde en 1612. Audenarde, (*Annales du cercle archéologique et historique*, 1910-1911, 3e livr., p. 187-210.)

49. Gillet (Louis). Histoire artistique des ordres mendiants. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 12 pl. 9 fr.

50. Gould (Isabel Lucy et Beatrice Mary). An Anthology of Essex. Londres, S. Low, 1911.

51. Guide des promenades dans les environs de Malbuisson et du lac de Saint-Point (Haut-Jura). Malbuisson, au siège de la Société des amis de Malbuisson, 1911, in-18, 36 p. (Publié avec la collaboration de M. Josse. — Société des amis de Malbuisson et du lac de Saint-Point.)

52. Guide du pèlerin à Notre-Dame de la Salette. Belley, impr. de L. Chaduc, 1911, in-16, 124 p., fig. et cartes.

53. Guide illustré de poche. Itinéraires dans Bruxelles. Guide des environs de Bruxelles et des principales villes de Belgique. Renseignements pratiques. Bruxelles, E. Rossel, 1911, in-16, 218 p., pl., fig., portr. 0 fr. 20.

54. Hoffmann (Rich.) und Moder (Fel.). Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz. XVIII. Bez. Amt. Nabburg. München, Oldenburg, 1910, in-8°, VI-156 p., 104 fig., 9 pl. 8 fr. 75.

55. Hourticq (Louis). Histoire générale de l'art. France. Paris, Hachette, 1911, in-16, 476 p., fig., pl.

56. Houtart (Maurice). Deux tombes illustres en l'église Saint-Piat. *Tournai. Revue Tournaisienne*, 1911, n° 5, p. 73-75.)

57. Hozer (Mme A.) et Heppel (L.). The welsh Borders. Londres, Nutt. 3 s. 6.

58. Humann (Georg). Neuzeitliche Kunstbestrebungen. *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 2e fasc., col. 53-63.)

59. Inventaire archéologique de la Flandre orientale. Fasc. 1, 2, 3, 4. Gand, A. Siffer ; héliogr. Th. De Graeve, 1911, 3 broch. in-8°, pl., fig. (Comité provincial des monuments.) 3 fr. 75.

60. Jadart (Henri), Demaison (Louis). Département de la Marne. Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, publié sous les auspices de l'Académie de Reims [11e fascicule] canton de Bourgogne (première partie). Reims, L. Michaud, 1911, in-8°, fig. et pl.

61. Joanne. Collection des Guides-Joanne, publiée sous la direction de Marcel Monmarché. Blois, Chambord, Cheverny, Beauregard, Bury, Chaumont. Paris, Hachette, 1911, in-32, 32 p., fig., cartes et plan.

62. Joanne. Mentone und Umgebung. Paris, Hachette, 1911, in-16, 64 p., fig., cartes et plan.

63. Katholieke (De) Kunst in dezen tijd. (*Bouwkundig Weekblad*, 1911, 14e-25e livr., p. 288-289.)

64. Kirsch (J. P.). Anzeiger für christliche Archäologie. Nummer XXVIII. *Römische Quartalschrift*, 1911, fasc. 1, p. 44-53.

65. Kopera (Feliks). O sztukçkoscielna (Sur l'art religieux). (*Krakowski Miesiecznik Artystyczny*, 1911, février, p. 3.)

66. Kowalski (P. G.). Z powodu konkursow religijnych. (A propos des concours d'art religieux organisés par la Soc. des Amis des Beaux-Arts de Cracovie). *Krakowski Miesiecznik Artystyczny*, 1911, avril, p. 27-29.)

67. Kunstdenkmäler (die) der Rheinprovinz. Im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. von Paul Clemen. II. B. Die kirchl. Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-8°, x-395 p., 265 fig., 29 pl. 5 m.

68. Laguérenne (Henry de). Notes et souvenirs relatifs à l'ancien couvent des Ursulines de Montluçon (1643-1909). Paris, H. Champion, 1911, in-8°, 142 p., pl.

69. Lavergne (Adrien). Le dieu Lurgorr dans l'église de Sarrac. *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1910, 4e trimestre, p. 327-329.)

70. Lethaby (W. K.). Westminster Abbey and the antiquities of the coronation. Londres, 1911, 25 fig.

71. Lloyd (J. E.). The history of Wales from the Earliest Times to the Edwardian Conquest. Londres, Longman, 2 vol. 21 s.

72. Louvain, guide illustré, d'après le guide flamand de Miel Frantzen. Louvain, René Fonteyn, s. d., [1911], in-8°, 112 p., pl., fig. 2 fr.

73. Lucas (E. V.). A Wanderer in Paris. 7 ed. London, Methuen, 1911, in-12°, 286 p. 5 s.

74. Lucca (Pasquale de). Cronachetta artistica. *Emporium*, 1911, juin, p. 484-492, 8 fig., 2 pl.)

75. Marignan (A.). Etudes sur l'histoire de l'art italien du XIe-XIIIe siècle. Le paliotto de Saint-Ambroise de Milan. La porte de bronze de Saint-Zénon de Vérone. Le poème de Pietro d'Eboli sur la conquête de la Sicile par l'empereur Henri VI. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, 66 p. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 88 H.) 4 m.

76. Marty (E.). Archives des notaires de Rabastens. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1910, juillet-octobre, p. 294-309 ; novembre-décembre, p. 367-379 ; 1911, janvier-avril, p. 84-88.)

77. Maulair (Camille). Florence. Paris, Fontemoing, 1911, in-4°, 160 p., 1 pl. 30 fr.

78. Mazauric (Félix). Les Musées archéologiques de Nîmes. Recherches et acquisitions. Année 1910. Nîmes, impr. de A. Chastanier, 1911, in-8°, 47 p.

79. M. C. G. Les tombeaux de Frédéric Maurice de la Tour d'Auvergne et d'Eléonore de Bergh à Cluny. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1911, mars-avril, p. 95-96.)

80. Meisterbilder der christlichen Kunst. 2-4 Serie. Stuttgart, Verlag f. Volkskunst, 1911, in-8°, 1 m. 20.

81. Memorials of Old Leicestershire. London, G. Allen. 15 s.

82. Memorials of Old Lincolnshire. London, G. Allen. 15 s.

83. Merridew's Illustrated guide to Boulogne-sur-Mer and its environs. London, Simpkin, 1911, in-16. 1 s. 3 d.

84. Mesnil (Jacques). L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-4°, 60 pl.

85. Moris (Henri). L'Abbaye de Lérins, son histoire, ses possessions, ses monuments anciens. *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, t. XXII, p. 1-65, 1 fig., 3 pl.

86. Muñoz (Antonio). La decorazione e gli amboni asmateschi della basilica di San Pancrazio fuori le mura. *L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 97-106, 6 fig.

87. Musées (Les) de Saint-Pétersbourg, Galerie de l'Ermitage, Académie des Beaux-Arts. Paris, H. Laurens, 1911, in-4°, 36 pl. en coul. (Les Grands Musées.) 25 fr.

88. Nasturel (Général P. N.). Biserici și mănăstiri din Oltenia. I. Mănăstirea de la Crețeșchi județul Dolj. 2. Biserica de la Recica, județul Romanați. *Revista pentru istorie, archeologie și filologie*, 1911, t. XI, fasc. 2, p. 387-391, 3 fig.

89. Nouveau Guide illustré de Cherbourg et ses environs. Cherbourg, Bissonnier, 1911, in-12, 151 p., fig. et plan.

90. Orpen (Goddard-Henry). Ireland under the Normans, 1169-1216. Oxford, Clerendon Press, 1911, 2 vol.

91. Perche (Le) pittoresque. Mortagne, la forêt de Bellême, La Ferté-Bernard, la vallée de l'Huisne. Nogent-le-Rotrou, impr. de G. Fauquet, 1911, in-8°, 8 p., fig., carte. (Syndicat d'initiative, Nogent-le-Rotrou.)

92. Pessier (Abbé A.). Recherches sur [illegible] de Hautecour. *Bulletin de la Société d'émulation d'Ardèche*, 1909, p. 35-147.

93. Prévost (Abbé). Le [illegible] de la Révolution à Saint-André. *Annuaire de l'Aube*, 1911, 2e partie, p. 3-6.

94. Provenance. La croix et du coq du clocher acquis par le musée de la Champagne. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1910-novembre-décembre, p. 31.

95. Pupin (Abbé). Eglise Sainte-Cécile de Beuvillers, ses peintures, ses vitraux, ses vieilles statues. Bayeux, impr. de G. Colas, 1911, in-8°, 16 p.

96. Reinach (Salomon). La Tête magique des Templiers. *Revue de l'histoire des religions*, t. LXIII, n° 1, 1911, n° 2, janvier-février, p. 25-39.

97. Renaix, ville de tourisme. Guide. Collaborateurs : MM. Val. Carpentier, Em. De Gandt, Louis De l'Arbre, Oscar Delghust, François Den Dauw, Noël Dubois, Aug. Ferrant, Fédor Moreau, Michel Portois, Jean Willems, Jules Lebeble-Courtin, éditeur. Albert Minair, photographe amateur. Coppens, architecte. Renaix, J. Lebeble-Courtin, s. d., 1911, in-8°, 79 p., pl., fig. 0 fr. 75.

98. Robiri (Roger). Promenades épigraphiques. Eglise de Novelles-sur-Mer. Abbeville, impr. de F. Paillart, 1911, in-8°, 25 p., pl. (Extrait du *Bulletin de la Société d'émulation d'Abbeville*, 1904, n° 1, et 1910, n° 3 et 4.)

99. Rodin (Auguste). Un livre de Rodin sur les cathédrales de France. *Le Temps*, 15 mai 1911.

100. Rodocanachi (E.). La première renaissance au temps de Jules II et de Léon X. Paris, Hachette, 1911, in-4°, 72 pl. 30 fr.

101. Rodocanachi (E.). Le rôle artistique de saint François d'Assise. *Journal des Débats*, 20 mai 1911.

102. Rouquette (Auguste). La Ville du passé. Carcassonne, décorée de 103 bois gravés [illegible] et de deux dessins par Achille, Eugène et Auguste Rouquette. Carcassonne, Editions d'art de la *Revue méridionale*, 1911, in-4°, 67 p.

103. Rousselle (E.). Le [illegible] et son identification. *Revue [illegible]*, 1911, [illegible] avril, p. 65-80.)

104. Salinas (Antonio). [illegible] nel Duomo di Messina. *Bullettino d'arte del Ministero della P. I.*, 1911, [illegible] 3-4, p. 89-99, [illegible].

105. Sauvage (E.). [illegible]

tion nouvelle. Angers, 24, rue Chevreul, 1911, in-8°, 106 p., fig. Syndicat d'initiative de l'Anjou.

106. Scheler (Edmond). A travers Bruxelles et ses environs. Guide pratique de l'étranger, illustré de nombreuses vignettes avec un plan de Bruxelles, 3e édition. Bruxelles, 55, rue du Mail, 1911, in-12, 110 p., fig. 0 fr. 75.

107. Scheler (Edmond). A travers la Belgique et l'Europe centrale. Album illustré. 7e édition. Bruxelles, 55, rue du Mail, in-4° oblong, 83 p., pl., fig., cartes. 1 fr. 25.

108. Scheler (Edmond). Vade-mecum du voyageur et du touriste. Guide de poche illustré de la Belgique et du centre de l'Europe publié depuis 1901. 11e édition, 11e année. Bruxelles, 55, rue du Mail, 1911, in-12, 184 p., fig., cartes. 0 fr. 75.

109. Scriba. Le mostre retrospettive in Castel Sant' Angelo. (*Emporium*, 1911, juin, p. 444-478, 21 fig., 9 pl.)

110. Souvenir de Thuin et de l'abbaye d'Aulne. Bruxelles, lith. C. Van Cortenbergh fils, 1911, in-1° oblong, 16 pl. 2 fr. 25.

111. Sternberg (Lev.). Limburg als Kunststätte. 2. Aufl. Lex. Düsseldorf, U. Bagel, 1911, in-8°. 55 p., fig. et pl. 3 m. 50.

112. Stirling Taylor (G. R.). The historic guide to London. Londres, Dent, 1911, 56 phot. 6 sh.

113. Syndicat d'initiative du Calvados. Guide du touriste dans le Calvados. Caen, 10, rue de Bernières, 1911, in-16, 220 p., fig., plans.

114. Ströhl (H. G.). Die Wappen der Ordensstifte in Ober-Oesterreich und Salzburg. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, t. XIV, mai, p. 277-301, 26 fig.)

115. Tardif (Joseph). Saint-Pair-sur-Mer au XIVe siècle, notes historiques et topographiques. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 43 p. (Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, année 1911.

116. Tea (Eva). S. Kümmernis e un affresco del Museo di Verona (à suivre). *Madonna Verona*, 1911, fasc. 1, p. 36-48, pl.

117. Tietze (Dr. Hans). Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg. Wien, A. Schroll, 1911, in-4°, cxli-206 p., 281 fig., 33 pr. (Osterreichische Kunsttopographie) 32 m.

118. Tout-Paris. L'art religieux. (*Le Gaulois*, 5 avril 1911.)

119. Ugglas (Carl R. af). L'exposition d'art religieux ancien de Strangnäs (Suède). *Revue de l'art chrétien*, 1911, juillet-août, p. 293-306, et novembre-décembre, p. 469-482, 25 fig.)

120. Vidal (Aug.). Albi et ses environs. Albi, Pezous (s. d.), in-16, 163 p., fig., plan et pl.

121. Vitry (Paul). Le Musée de Tours. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 122 fig., 10 fr.

122. Weese (Art.). München. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 253 p., 159 fig. (Berühmte Kunststäten) 4 m.

Architecture.

123. Aimond (Ch.). Les étapes de la construction de l'église Saint-Etienne de Bar-le-duc. (*Bulletin mensuel de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1911, n° 1, p. v-x.)

124. All. Wiener Bauten-Kalender des österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst. Für d. J. 1912, 1 Folge. Wien, Schworella et Heick, in-1°, 8 p., 12 pl. 3 m.

125. Ancien (L') château des archevêques de Paris, à Conflans-Charenton. (*Ville de Paris, 1910, Commission du Vieux Paris. Procès-Verbaux*, 1910, 9 novembre, p. 76-79.)

126. Ancien (L') cloître de Saint-Martin, à Ypres. *Chron. des arts*, 1911, n° 9, p. 94.)

127. Ancienne (L') abbaye de Pentemont. (*Ville de Paris 1910, Commission du Vieux Paris. Procès-Verbaux*, 1910, 9 novembre, 2 pl.)

128. Banchereau (Jules). Les prétendues charpentes de châtaignier. Caen H. Delesques, 1910 (dépôt, 1911), in-8°, 9 p. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

129. Begule (Lucien). La cathédrale de Lyon. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 108 p., 56 fig., 1 plan. (Petites monographies des grands édifices de la France, dirigée par M. Eug. Lefèvre-Pontalis.)

130. Besnard (Ch.-H.). Le Mont Saint-Michel. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 144 p., 54 fig., 4 plans. (Petites Monographies des grands édifices de la France, dirigées par M. Eug. Lefèvre-Pontalis.

131. Bethune (Baron de). A propos de l'église Saint-Michel à Courtrai. *Courtrai, Bulletin du Cercle historique et archéologique*, 1909-1910, livr. 2, p. 76-81, 2 pl.)

132. Blomfield (Reginald). A History of french architecture: from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin. London, Bell, 1911, 2 vol. in-8°, 202-184 p. 50. s.

133. Bourgault (C.). Les colonnettes de Saint-Lambert. *Chronique archéologique du pays de Liège*. 1911 n° 5, p. 41-44, 1 fig.)

134. Brugmans H. et Peters C. H. Oud Nederlandsche Steden. Leiden, A. W. Sijthoff, 1913, 3 vol., in-8°, 500 fig.

135. Bumpus T. Francis. The Cathedrals of central Italy. London, T. W. Laurie, 1911, in-8°, 330 p., fig. 16 s.

136. Carrié Charles. Courte notice sur la basilique Sainte-Foy de Morlaas. Tours, A. Mame et fils, 1911, in-16, 126 p., portrait de Mgr G. Carrié, pl., plans.

137. Cathédrales belges. (*Guide des communautés*, 1911, n° 1, p. 5-9; n° 2, p. 25-29; n° 3, p. 53-55; n° 4, p. 69-73.)

138. Cathedral The and other Churches of Great Britain; introd. par John Warrack. Edimbourg, O. Schulze, 1911, 100 phot.

139. Cétis Gabr. La cathédrale de Saint Bavon, guide illustré, 3e éd. Gand, chez l'auteur, 5, boul. de l'Hermitage [1911], in-16, 40 p., pl., fig. 0 fr. 50.

140. Chronique locale et régionale. Bethel. Travaux à l'église Saint-Nicolas. (*Annales Bethelloises*, 1911, mars-avril, p. 29-30.)

141. Cloquet L. De Styl der Middeleeuwen. (*Sint-Lucas*, 1911, n° 10, p. 291-296.)

142. Cole F. J. An analysis of the church of St. Mary, Cholsey, in the County of Berkshire. London, Frowde, 1911, in-8°, 5 s.

143. Collins W. W. Cathedral cities of Italy. London, Heinemann, 1911, in-8°, 322 p. 16 s.

144. Demiani Alfred. Oviedo, die Hauptstadt der Könige von Asturien. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, avril 1911, 1, p. 149-157, 15 fig.)

145. Deshoulières F. Essai sur les bases romanes. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 27 p., pl. et fig. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1911.)

146. Deshoulières (F.). Le Plan primitif de l'église de Déols. Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 8 p., fig. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

147. Donnet (Fernand). L'architecte de l'église des Jésuites à Anvers. (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 1-2, p. 25-72.)

148. Doublet Georges. L'ancienne cathédrale de Grasse. (*Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, t. XXII, p. 61-167.)

149. Doumic Max. Nos églises en danger. I. Les églises de l'Aube. (*Le Correspondant*, 1911, 10 juin, p. 900-916.)

150. De Ganoulle H. [illegible] Paris, Dorbon, [illegible], A. Dessagne, 1910, in-8°, 24 p., fig., et pl. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

151. Duvivier Abbé Gustave. L'église et la paroisse Saint-Laurent de Namur. Namur, imprimerie de A. Dugès, 1910, in-8°, 24 p., plan. (Extrait du *Bulletin archéologique du Namurois et du Luxembourg belge*.)

152. Fervacq Charles. L'architecture et la décoration en France. Paris, E. Cornély, 1911, in-4°, 27 pl.

153. Lefebvre-Ferrand André. Le Trésor de Saint-Denis et ses tombeaux. Paris, Alcan, 1911, in-16, 64 p., fig.

154. Ferrari E. L'église d'Hakebeke. (*Bulletin des Cercles historique et archéologique*, 1909-1910, livr. 3, p. 90-128 et 133-174, 3 pl.)

155. Gume Abb. L'Abbaye de Vaucelles et ses environs. Cambrai, O. Masson, 1911, in-16, 55 p., fig. et plans.

156. Gurrio Magni H. Barucci e Roma, nell'Architettura e nell'arte decorativa. Firenze, Lapini, C. Cinelli, 1911, in-4°, 32 p., 137 pl. Lapini.

157. Hallays André. La Cathédrale. (*Journal des Débats*, 19-25 mai 1911.)

158. Hallays André. Sylvanectes. (*Le Gaulois du dimanche*, 7 mai 1911.)

159. Hartmann B. Die Kathedrale bei Lauenburg. (*Die Schwarzerde*, Berlin, 1911, 10 mars, p. col. 63, 2 plans, 7 [illegible] fig.)

160. Hawk Alex. Der Dom des hl. Petrus in Köln am Rhein. Berlin, H. Walther, 1911, in-4°, 171 p., fig. et pl. (Die deutschen Dome, 7.)

161. Heins Maurice. Le [illegible] de Gand [illegible] (*Gand*, 1911, [illegible] 4, p. 26-27.)

162. Hesselle Louis. Le [illegible] de l'ancienne abbaye Sainte-Gertrude à Louvain. (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 3-4, p. 127-[illegible].)

163. Hoefer F. A. Voorst en de Nyenbeek. (*Bulletin van de Vereeniging tot Oudheidkundige Studie van Brabant*, 1911, [illegible], 173-[illegible].)

164. [illegible] C. A. [illegible] (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, [illegible], 1911, [illegible].)

165. [illegible] Rud. [illegible] (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, [illegible], 1911, [illegible].)

166. Künstlerische Grabdenkmale. Moderne Architektur und Plastik v. Friedhöfen u. Kirchen in Oesterreich-Ungarn. VII Série. Wien, A. Schroll 1911, in-fol., 30 p., 51 phot. 20 m.

167. Labor. Une restauration artistique (Abbaye des Dames, à Bruges). (*Chron. des arts*, 1911, n° 11, p. 109.)

168. Lambeau (Lucien). L'ancien cimetière Saint-Paul et ses charniers : l'église Saint Paul, la grange et la prison Saint-Eloi. (*Ville de Paris 1910. Commission du Vieux Paris. Procès Verbaux*, 1910, 9 novembre, annexe, 55 p., 2 plans, 9 pl.)

169. Lasteyrie (Cte R. de). L'architecture religieuse en France à l'époque romane et pendant les siècles précédents. Paris, A. Picard et fils, 1911, gr. in-8°, 749 p., 600 fig. et pl. 30 fr.

170. Lefèvre-Pontalis (Eugène). L'église de La Celle-Bruère (Cher). Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 15 p., fig. et pl. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

171. Lemaire (R.). De gothische Vormen. (*Sint-Lucas*, 1911, n° 8, p. 225-238.)

172. Lemaire (R.). L'origine de la basilique latine. *Bruxelles. Annales de la Société d'archéologie*, 1911, 1re livr., p. 5-130, 79 fig.)

173. Lemonnier (Abbé L.). Notice sur la chapelle de La Mailleraye-sur-Seine. Candebec-en-Caux, impr. de E. Pouchin-Perré, 1911, in-8°, 16 p.

174. Marshall Pratt (Helen). The Cathedral churches of England. Their architecture, history and antiquity, with bibliography and glossary. Londres, John Murray, 1911, in-8°, 10 sh. 6.

175. Martin (Camille). L'Art gothique en France, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggimann, 1911, in-fol., 80 pl. 115 fr.

176. Martin (Camille). L'Art roman en Italie, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggimann, 1911, in-fol., 80 pl. 115 fr.

177. Martin (Camille). L'Art roman en France, l'architecture et la décoration, 2me série. Paris, C. Eggimann, 1911, in-fol., 80 pl. 110 fr.

178. Martin (Camille). La Renaissance en France, l'architecture et la décoration. Paris, C. Eggimann, 1911, in-fol., 100 pl. 100 fr.

179. Marucchi (Orazio). L'antica basilica di s. Crisogono in Trastevere recentemente scoperta sotto la chiesa attuale. Roma, libr. Spithover (tip. Poliglotta Vaticana), 1911, in-8°, 21 p., 7 pl. (Extr. *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*.)

180. Meier (Burkhard). Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe. Heidelberg, C. Winter, 1911, in-4°, 63 fig. (Beiheft 6 zur *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*.)

181. Norko (A.). De Sint-Baafsabdij te Gent. *Goedendag*, 1911, n° 3, p. 17-19.)

182. Paquay (Jean). Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres. Tongres, impr. Collée, 1911, in-8°, 197 p., pl. 2 fr.

183. Parsons (Catherine E.). All Saints' Church. Horseheath, an account of the structure. Camb. Univ. Press., 1911, in-8°, 110 p. 5 s.

184. Planiscig (Leone). La basilica d'Aquileja. (*Emporium*, 1911 avril, p. 274-293, 21 fig., 1 pl.)

185. Prévost (A.). Saint-Nicolas de Troyes. Troyes, imp. de G. Frémont, 1911, in-8°, 112 p., pl.

186. Raphael (V.). Esthétique des villes. Isolement des vieilles églises, par Ch. Buls. (*Home*, 1911, n° 3, p. 1-2.)

187. Reiners (Dr Heinb.). Kölner Kirchen. Köln, J. P. Bachem, 1911, in-8°, VIII-269 p., 78 fig. 4 m.

188. Rhein (André). La Cathédrale de Dol. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 67 p., fig. et pl. en noir, plan en couleur. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

189. Ricci (Corrado). L'architecture baroque en Italie. Paris, Hachette, 1911, in-4°, 308 pl. 25 fr.

190. Roger (Robert). Quelques églises à plan tréflé de la haute vallée de l'Ariège. Caen, H. Delesques, 1910, in-8°, 10 p., fig. (Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.

191. Rousseau (Henry). Rapport sur les travaux de la section artistique de la commission royale des échanges internationaux pendant l'année 1908. (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, nos 3-4, p. 99-125.)

192. Roux (Alphonse). Le Château d'Anet. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 124 p., fig. (Petites Monographies des grands édifices de la France, publiées sous la direction de M. E. Lefèvre-Pontalis.)

193. Roux (Alphonse). Le tombeau de Diane de Poitiers. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911 avril, p. 291-297, 2 fig.)

194. Saint-Paul (Anthyme). Histoire monumentale de la France, nouv. éd. Paris, Hachette, 1911, in-4°, 284 p., 122 fig. 15 fr.

195. Schmidt (Dr Paul Ferd.). Der Dom zu Magdeburg. Ein kurzer Führer durch seine Architektur, Plastik u. dekorative Kunst. Magdeburg, K. Peters, 1911, in-8°, x-76 p., 8 pl., 2 plans, 1 m. 40.

196. Schnütgen (Ludwig Arntz). Pfarrkirche und

Pfarrhaus in Lichtringhausen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2e fasc., col. 17-47, 7 fig.

197. Seager (S. Hurst). Canterbury Cathedral. London, Simpkin, 1911, in-12, 136 p., 19 fig. (Tourist Cathedral Series.) 1 s. 6 d.

198. Smits (N.). Le tombeau d'Ysselstein. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 1, p. 18-21.

199. Tardif (Joseph). Notice sur l'église de Saint-Pair-sur-Mer. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 17 p. Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, année 1911.)

200. Tarchis (Vte Pierre de). L'Architecture lombarde, ses origines, son extension dans le centre, l'est et le midi de l'Europe. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 41 p., fig. et pl. Extrait du *Compte rendu du LXXIe Congrès archéologique de France* tenu en 1909 à Avignon.

201. Van Gramberen (Arthur). Ancienne église de Bost. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 5, p. 139-143, 10 fig.)

202. Vautier (G.). Pierre Vignon et l'église de la Madeleine. Paris, Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1911, in-8°, 47 p. Paris, Société de l'histoire de l'art français.

203. Vesco (G.). Ruderi sacri Sulle. *Archivio della Società Vercellese di storia e d'arte*, 1910, n° 1, p. 149-166, 5 fig., 1 pl.

204. Vincent (R. P. H.). L'église de l'Eléona (*Revue biblique internationale*, 1911 avril, n° 2, p. 219-265, 10 fig. et 10 pl.

205. V. Z. E. Dans les environs de Dinant. Vieux sanctuaires et castels. *Bull. off. du Touring Club de Belgique*, 1911, n° 7, p. 165-166.)

206. V. Z. E. Les ruines d'abbayes en Angleterre, en Irlande et en Ecosse. *Bull. off. du Touring Club de Belgique*, 1911, n° 2, p. 25-28; n° 3, p. 49-53; n° 4, p. 73-76.)

207. Weber (S.). Ein Paar Worte zur Kirchlichen Stilfrage. *Der Pionier*, mai 1911, p. 64.

208. Weidel (Dr Karl). Deutscher Kirchbau im Mittelalter. Berlin, Neue photogr. Gesellschaft, 1911, in-8°, 35 p., 1 pl. Bilder aus der Kunst aller Zeiten.)

209. Weist (Georg). Die ehemalige Abteikirche von St. Trond. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, février-mars 1911, p. 124-137, 1 fig.

210. Weissmann (A. W.). Dorpskerken. *Bouwkundig Weekblad*, 1911, 44e-46e livr., p. 261-262, 274-276, 282-285, 1 fig.

- *Cf. aussi n°* 78, 85.

Sculpture.

211. A. C. [illegible] de Laurent Bernini. *[illegible]*, 1911, in-8°, p. 111-112, [illegible]

212. Berlaux (L.). [illegible] de Lorenzo Ghiberti. [illegible] Paris, [illegible] Hachette, 1911, in-16, [illegible] p., [illegible]

213. Bond (Francis). Wood Carving in English churches. London, Frowde, [illegible] 3 s. 6 d.

214. Cavalli (Albert). [illegible] Sculpture [illegible] Lane, 1911, in-8°, 190 p., [illegible] 3 s. 6 d.

215. Cantamalessa (Guido). [illegible] del Bernini. *Bull. d'arte*, [illegible] *P. l'Italia*, 1911, fasc. 3-4, p. 81-88, 3 fig., [illegible]

216. Dechelette (Joseph). Le Vase de saint Alban. *Bulletin de la Diana*, 1910, n° 1, p. 8-14, 2 pl.)

217. Dehio (Georg). Gotik [illegible] Bizarre. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Bd. III. Berlin, E. Wasmuth, 1911, in-4°, 20 p., 20 pl.

218. Denis (Paul). Tilman Riemenschneider, [illegible] œuvre. Paris, Berger-Levrault, 1911, in-4°, 107 p., 1 pl., 11 fig., 30 h.

219. Fochyon (Henri). Benvenuto Cellini. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 p. [illegible] 2 fr. 50.

220. Gualter (Hans). Bernardino Nicola. Prague, Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, [illegible] p., 1 pl. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, n° 11, 6 m.)

221. Gregorovius (Ferd.). [illegible] der Päpste. Mit [illegible] Leipzig, E. A. Brockhaus, 1911, in-8°, [illegible] p., 3 pl. hors texte et 73 fig., 4 m.

222. Hauck (Philipp Maria). [illegible] und die Sammlungen Mertens-[illegible]. Wien, [illegible] 1911, t. XIV, [illegible] p., [illegible] 44 h.

223. Kaschnitz (Reinhard). [illegible] Bd. XIX, [illegible] *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, [illegible] p. 251-[illegible] [illegible] p. 31-[illegible]

224. Lavoix (Henri). [illegible] Paris, [illegible] XIV, [illegible] 1911, in-8°, [illegible] 10 fr.

225. Mc[illegible] (Philippe). [illegible] 1911, in-8°, [illegible] 1 fr.

226. Michel (André). Causerie artistique. A propos d'une statue funéraire. *Journal des Débats*, 4 avril 1911.)

227. Montremy (F. de). La Vierge de Blécourt et la sculpture dans la région de Joinville aux XIIIe et XIVe siècles. Caen, H. Delesques, 1911, in-8°, 16 p., pl. Extrait du *Bulletin monumental*, année 1910.)

228. Nicola (Giacomo de). Sempre per la Pietà dell'Osservanza. (*Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. IV, p. 86.)

229. Pas (J. de). Vierge de l'église d'Escœuilles, dite Notre-Dame des Fons, sculpture en chêne du XIVe siècle. *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, 1911, 1er fasc., p. 875-879, 1 pl.)

230. Prinet (Max). La tombe de Jean de Gouhenans, à la chartreuse de Lugny. *Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon. Bulletin trimestriel*, 1910, 3e trimestre, p. 367-378.)

231. Reiners (Heribert). Eine Kölner Madonna vom Beginn des XV Jahrhunderts. *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1911, 1er fasc., col. 9-14, 1 fig., 1 pl.)

232. Reymond (Marcel). L'autel du Val-de-Grâce et les ouvrages du Bernin en France. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, mai, p. 367-394, 8 fig.)

233. Sauerlandt (Max). Michelangelo. Mit 100 Abbildg. : Skulpturen u. Gemälde. Dusseldorf, K. R. Langewiesche, 1911, in-8°, XVI-96 p. 1 m. 80.

234. Sauvage (R.-N.). Note sur un sarcophage découvert à Troarn (Calvados). Caen, L. Jouan, 1910, in-8°, 7 p., fig. et pl. Extrait corrigé du *Bulletin monumental*, année 1910.)

235. Stuckelberg (E. A.). Un motif décoratif du moyen âge obtenu à l'aide d'hémicycles disposés deux à deux. *Revue Charlemagne*, 1911, n° 2, avril, p. 90-92, 4 fig.

236. Thiebert (Emmanuel). Pierre Segoin. *L'Art décoratif*, 1911, mars, p. 109-156, 60 fig.

237. Waters (W. G.). Italian sculptors. Londres, Methuen, 1911, in-8°, 304 p. 7 s. 6 d.

— *Cf. aussi* n°s 56, 75, 86, 95, 153, 156, 193, 195.

Peinture.

238. Adolphy (Yvon). La femme de l'Apocalypse de Pierre-Paul Rubens. *Art à l'école et au foyer*, 1911, n° 5, p. 54-55.)

239. Adolphy (Yvon). Le Triptyque des sept sacrements de Roger de la Pasture. *Art à l'école et au foyer*, 1911, n° 3, p. 31-33.)

240. Adolphy (Yvon). La Vierge au chanoine Van der Paele, par Van Eyck. (*Art à l'école et au foyer*, 1911, n° 1, p. 7-9.)

241. Altholländische Malerei. Gemälde von Holländischen und Vlämischen Meistern in Rathäusern, kleineren Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern, u. s. w. und in Privatbesitz ausgewählt und beschrieben von Prof. Dr. W. Martin und E. W. Moes. I. Jahrgang. Lieferung 1. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-f°, pl. 19 à 24. 3 fr. 50.

242. Bacchi Della Lega (Alb.). Il pittore Antonio Franceschini e l'opera sua in Bologna. Città di Castello, casa ed. S. Lapi, 1911, in-8°, 74 p. 1 l. 75.

243. Ballardini (Antonio). Due pitture giovanili di Innocenzo da Imola. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4, p. 145-151, 3 fig.)

244. B. B. A Painting by Perugino. *New-York Bulletin of the metropolitan Museum of art*, 1911, jum, p. 130, fig.)

245. Bell (Mrs.). Mantegna. Londres, Jack, 1911, in-4°, 80 p., fig., pl. en coul. 1 s. 6 d.

246. Beltrami (Luca). Il conte Carrara e la difera del Frattini a proposito del restauro al cenacolo vinciano nel secolo XVIII. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Commune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 127-133.)

247. Beltrami (Luca). Intorno alla copia del Cenacolo affidata al pittore G. Bossi (1807-1809). (*Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Commune di Milano*, 1909, vol. V, p. 108-110.

248. Beltrami (Luca). La Relazione del prof. Luigi Cavenaghi sul consolidamento del Cenacolo e la medaglia d'oro a lui dedicata. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Commune di Milano*, 1909, vol. V, p. 93-103, 2 pl.)

249. Beltrami (Luca). Un preteso plagio di Leonardo. (*Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Commune di Milano*, 1907, vol. III, p. 139-141.)

250. Blum (André). Mantegna. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 pl. (Les grands Artistes.) 2 fr. 50.

251. Bodenhausen (Eberhard Freiherr von) und Wilhelm R. Valentiner. Zum Werk Gerard Davids. *Zeitschrift fur bildende Kunst*, mai I, p. 183-189, 11 fig.)

252. BORRMANN Rich. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland, unter Mitwirkg. v. H. Kolb u. O. Vorlaender hrsg. II. Bd. 5. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1911. in-fol. pl. 20 m.

253. BROCKHAUS Heinr., Michelangelo und die Medici-Kapelle. 2. verb. Aufl. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1911, in-8°, VIII-118 p., 35 fig. 4 m.

254. BROES Em., Iets over Isidoor Opsomer. *Dietsche Warande en Belfort*, 1911, n° 3, p. 507-512.)

255. Collection La Sedelmeyer (fin). *Les Arts*, 1911, juin, p. 25-32, 12 fig.

256. CRISTOFANI Giustino. Appunti critici sulla scuola Folignate. Dipinti mal noti o inediti. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, fasc. 3-4, p. 93-105, 11 fig.

257. DIMIER Louis, Les primitifs français. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 pl. (Les grands artistes), 2 fr. 50.

258. DURAND-GRÉVILLE E., Les Frères Van Eyck. *Les Arts*, 1911, avril, p. 1-10, 10 fig.

259. DURRIEU Cte Paul. Les Manuscrits des statuts de l'Ordre de Saint-Michel. *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1911, p. 17-47, pl. et fig.

260. Ein verstecktes Werk von Orazio Samacchini. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 6, p. 103-106, 2 fig.

261. FÉLIX L., Grisailles de P. N. van Reyschoot à l'église cathédrale de Gand. *Université. Annales du Cercle archéologique et historique*, 1910-1911, 3e livr., p. 179-186, 4 pl.

262. FIERENS-GEVAERT. Les primitifs flamands. Fascicule XI. Peter Bruegel l'ancien et les peintres de genre du XVIe siècle, Brueghel d'enfer, Peter Huys, Jean Van Hemessen, Peter Aertsen, Joachim Beuckelaer. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-4°, p. 275-298, pl. 4 fr.

263. FOVILLE Jean de, Histoire de la peinture classique illustrée en couleurs. Paris, H. Laurens, 1911, gr. in-8°, 25 fr.

264. FRIZZONI Gustavo. La raccolta Mond ed opere affinenti alla medesima suite et fin. *Rassegna d'arte*, 1911, mars, p. 43-48, 6 fig., 1 pl.

265. GALAVERNI Giuseppe. Leonardo ed il Perini. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. IV, p. 102-109.

266. GILLET L., Giovan Antonio Bazzi dit Sodoma. Paris, Plon-Nourrit, 1911, in-8°, 24 p. (Les Maîtres de l'Art).

267. GNOLI [illegible] Le [illegible] di Ottaviano Nelli. *Bollettino d'Arte*, 1911, [illegible] p. [illegible] fig.

268. GOUTZWILLER Jean. La peinture [illegible]. I. Les primitifs. Paris, [illegible], 1911, in-8°, 60 pl., 80 fr.

269. HERVEY Mary F. S., [illegible] Rubens. Mecaenas Hollandus. A Lost Rubens [illegible]. Tobias Gentileu. *The Burlington Magazine*, 1911, [illegible] p. 48-50, 2 p. [illegible] p. 164.

270. HULIN Georges. Sur la date de quelques œuvres du Maître de Flémalle. *Annuaire [illegible] archéologique de Belgique*. Bruxelles, 1911, n° 4, p. 109-113.

271. HYMANS H., Note sur le tableau de la confrérie de Notre-Dame du Rosaire de Van Dyck à l'église Saint-Dominique à Paris. *Annuaire [illegible] archéologique de Belgique*, 1911, n° 2, p. 293-297.

272. KEAULE Hans. Die Strassburger [illegible] nach Leonardos Abendmahl. II. *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, mai, 1911, fasc. [illegible], p. 231-234.

273. KONDAKOV N., Novaia Vizantiiskaia [illegible] pitakodesci. La nouvelle pinacothèque de Vatopédi. *Starye Gody*, 1911, mars, p. 3-10, 7 pl.

274. KONODY P. G., Filippo Lippi. Londres, Jack, 1911, in-4°, 80 p., [illegible] pl. en couul. 1 s. 6 d.

275. KRAND F. O., Gids voor het geteekendelijk museum te Haarlem. Haarlem, De Erven F. Bohn, 1911, in-8°, IV-104 p., 72 fig.

276. LHOTSE Bernard. Une fresque du XIVe siècle à Lindève du Val Dieu. [illegible], 1911, [illegible] p. 45-46.

277. LEMOIT E., J. Bassett et E. Bernier. Les grands maîtres de la peinture. [illegible] Lindaise. Flamande moderne. Paris, Per Lamm, 1911, in-8°, 100 p., 1,60 fr. [illegible].

278. MACLAIT Hubert. A History of painting. I. XI. The Early Greeks. II. XII. The Roman Genius. London, Jack, 1911, 2 vol. in-8°, 320-324 p., 7 s. 6 d. chaque.

279. MANNUCCI [illegible] F., [illegible] Raffaello [illegible] pittore di Siena. *Bullettino [illegible]*, 1910, [illegible] IV, p. 8-88.

280. MARCANTONI Mario, [illegible] Lucca. [illegible] 1911, [illegible] p. 137-143, [illegible].

281. MARIE P., [illegible] *Bulletin [illegible]*, 1910, [illegible] IV, p. [illegible] 72.

282. Mason Perkins (F.). Un dipinto di Girolamo di Benvenuto. (*L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 120-121, fig.)

283. Massi (prof. E. G.). Descrizione delle gallerie di pittura del pontificio palazzo Vaticano. Roma, tip. Unione ed., 1911, in-8°, 135 p., fig.

284. Matthias Grünewald. Gemälde und Zeichnungen. Hrsg. v. Prof. Dr. Heinr. Alfr. Schmid. Strassburg, W. Heinrich, 1911. Texte in-4°, viii-396 p., 82 fig. 24 m.; album in-fol., iv-p. 7 pl. 10 m.

285. Mayer (August L.). Die Immaculada Concepcion von Greco. (*Der Cicerone*, 15 avril 1911, p. 293-295, 1 fig.)

286. Mayer (August L.). El Greco. Eine Einführg. in das Leben u. Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco. München, Delphin-Verlag, 1911, gr. in-8°, 91 p., 50 fig. 4 m.

287. Mendelsohn (Henriette). Did the Dossi brothers sign their pictures? (*The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 79-80, 1 fig.)

288. Modigliani (Ettore). A Picture by Giovanni da Bologna in the Brera. (*The Burlington Magazine*, 1911, avril, p. 18-23, 2 pl.)

289. Möller (Emil). Un altra raffigurazione di Leonardo. (*Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1909, vol. V, p. 111-112.)

290. Montini (Domenico). Iacopo Tunicelli, miniatore e pittore veronese del secolo XVIII. (*Madonna Verona*, 1911, fasc. I, p. 1-13, pl.)

291. Morut (Abbé J.). Notes d'archives concernant la vente de trois tableaux de Gérard Douffet. (*Liège. Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, n°s 2-3, p. 17-22.)

292. Nicola (Giacomo de). Un affresco del Vecchietta nella chiesa di S. Francesco a Siena. (*Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. IV, p. 74-77, pl.)

293. Omont (H.). Les fac-similés de manuscrits de la Bibliothèque Nationale (1er article). (*Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peinture*, 1911, p. 55-83.)

294. Ozzola (Leandro). L'œuvre de Salvator Rosa en France. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, avril, p. 277-290, 4 fig.)

295. Peinture (La) religieuse. 160 reproductions artistiques de tableaux de maîtres. Paris, H. Laurens, 1911, in-fol. 50 fr.

296. Pezza (Francesco). Affreschi Laniniani in Lonellina. (*Archivio della Società Veneziana di Storia e d'arte*, 1910, n° 1, p. 182-184.)

297. Philippi (A.). De groote meesters in de Schilderkunst. Leiden, A. W. Sijthoff, 1911. 11 fl. 50.

298. Phillips (Claude). An unrecognized Carpaccio. (*The Burlington Magazine*, 1911, juin, p. 144-152, 2 pl.)

299. Pijoan (José). A rediscovered school of romanesque frescoes. (*The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 67-73, 2 pl. en coul.)

300. Pilté (E.). Les peintures murales de l'église de Lavardin. (*Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendomois*, 1911, 1er trimestre, p. 12-24.)

301. Radinger (Dr Karl von). Gemälde im Städtischen Museum in Salzburg. (*Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 7 et 8, p. 113-132, 15 fig.)

302. Reinach (Salomon). Documents nouveaux sur la « Vierge aux rochers ». (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, mai, p. 437-446, 2 fig.)

303. Ricci (Corrado). La copia del « Cenacolo » fatta da Alessandro Araldi. (*Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del commune di Milano*, 1906, vol. II, p. 71-73, 1 pl.)

304. Ricci (Corrado). Die Florentiner Porträt-Ausstellung. (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, mai, 1911, I, p. 173-182, 7 fig.)

305. Ricci (Corrado). Orate Deum..., (*Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Commune di Milano*, 1910, vol. VI, Varieta Vinciane, pl.)

306. Romanello (Ettore). Un quadro attribuito al Bonifacio. (*Emporium*, 1911, mai, p. 407-410, 5 fig., 1 pl.)

307. Rooses (Max). Les chefs-d'œuvre de la peinture (1400-1800). Paris, E. Flammarion, 1911, gr. in-8°, 423 fig. et pl. 12 fr.

308. Sant' Ambrogio (Diego). Indagini a San Lorenzo. (*Rassegna d'arte*, 1911, janvier, p. 17, 2 fig.)

309. Sapori (Francesco). Dipinti senesi in Russia. (*Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. IV, p. 83-85.)

310. Schlegel (Lisa de). Il primo maestro di Raffaello. Notizie e documenti inediti. (*Rassegna d'arte*, 1911, avril, p. 72-75, 3 fig.)

311. Schmarsow (August). Nicolas Florentino in Salamanca. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, avril, 1911, fasc. 4, p. 143-161, 1 tabl.)

312. Schmarsow (August). Un dipinto di Antoniazzo Romano a Madrid. (*L'Arte*, 1911, mars-avril, p. 118-119.)

313. Steinmann (Ernst). Römische Ausstellungen.

[illegible]. Arte retrospettiva in Castel St. Angelo. *De Cicerone*, 1er mai 1911, p. 338-342, 2 fig.

314. Storck Willy F. . The S. Goar triptych. *The Burlington Magazine*, 1911, mai, p. 105, 1 pl.

315. Unveröffentliche Bilder aus Wieder Privatbesitz. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 10, p. 161-169, 7 fig.

316. Van der Haeghen V. . Les peintres Sammelius, XVe et XVIe siècles. *Gand. Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie*, 1911, n° 2, p. 55-79.)

317. Van der Velde Prof. . Piet Gerrits en Teris Sante. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 4, p. 97-101, 6 fig.

318. Vergà Ettore . Elenco e analisi delle pubblicazioni pervenute alla Raccolta dal luglio 1909 al luglio 1910. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 12-108, pl.)

319. Vergà Ettore . La vendita della Vergine delle Roccie a Gavino Hamilton. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio storico del Comune di Milano*, 1906, vol. II, p. 81-83.)

320. Vierge . La au Chardonneret, par Raphael. *The Connoisseur*, 1911, mai, pl. hors texte en coul.

321. Vom Pacher Altar in Sankt Wolfgang am See. *Blätter für Gemäldekunde*, 1910, t. IV, fasc. 1, p. 2-5, 2 fig.

322. Waal A. de . In der Praetextat-Katakombe, wenn nicht Taufe Christi, nicht Dornenkrönung, was denn ? *Römische Quartalschrift*, 1911, fasc. I, p. 3-18, pl.)

323. Weber Siegfr. . Die Begründer der Piemontesischen Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrh. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, VIII-125 p., 11 pl. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 91 H. 8 m.

— *Cf. aussi* n°s 95, 116, 148, 233, 333.

Arts graphiques.

324. Albrecht Dürer. London, Heinemann, 1911, in-4°. Great Engravers. 2 s. 6 d.

325. Andrea Mantegna and the Italian Pre-Raphaelite engravers. London, Heinemann, 1911, in-4°, fig. Great engravers. 2 s. 6 d.

326. Beltrami Luca . La ricomposizione di uno studio di Leonardo per il cenacolo. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1910, vol. VI, p. 118-122, fig.

327. Braun Félix . Virgil Solis. Die Holzschnitt-Illustrationen. *Die graphischen Künste*, 1911, t. [illegible], 2, p. 26-33, 3 fig.

328. Brewer Fred. R. . La [illegible] Peinture [illegible] Nouvelle [illegible] de la [illegible] *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, avril, p. 261-[illegible], [illegible] fig.

329. Lance Henri et Lapauze Maurice . Rétrospective du Cinquantenaire. Du Kaiserlich Kabinett. Une Anekdote de Boucher. Bruxelles, G. Rombaut, 1911, in-8°, 8 p., 1 pl. [illegible]

330. Handzeichnungen von Michelangelo, Raphael, Rembrandt, Rubens. Mit Vorwort [illegible] Prof. Karl Lyon. Berlin, E. Paul, 1911, in-4°, 10 pl. 8 m.

331. Lavoix H. . Les [illegible] *Revue de Champagne*, 1911, [illegible], p. 106-113.

332. James Montague Rhodes . A descriptive catalogue of the MSS. in the museum at Corpus Christi College, Cambridge. 2 parts. Camb. Univ. Press, 1911, in-8°, 7 s. 6 d.

333. Mely F. de . Les [illegible] de la Tour de Berry. [illegible] *Bibliothèque de l'École des Chartes*, [illegible] 1911, [illegible] trimestre, p. 482-496.

334. Motta Emilio . A proposito del Cenacolo di Leonardo da Vinci. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. IV, p. 82-85.

335. Olschki Leo S. . Ouchamos manuscrits [illegible] précieux stalle. *La Bibliofilia*, 1911, marzo, p. 1-4, 3 fig., 5 pl.

336. Rembrandt Bibel. Entwürfe in Bemerkungen in Pinsel, Gedichte in Zeichnungen illustriert. Erzählungen des Alten u. Neuen Testaments. Mit 187 Reproduktionen v. Kunstwerken d. Meisters in Photogravure u. Lichtdruck. Ausgewählt u. erläutert v. [illegible]. Holstede de Groot. Im Auftrage der General-Kommission zur Gedächtnisfeier des 200. Geburtstages. Berlin, Bruno Cassirer, [illegible] Hiersemann et Hoeker, 1911, in-fol., [illegible]

337. Ricci Corrado . Per la Vergine delle Rocce. Appunti. *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano*, 1908, vol. [illegible], p. 78-81, pl.)

338. Sl. [illegible] Begründung [illegible] von Peter Hahn. Zweiundfünfzig [illegible] Kupferstichen. [illegible]

339. [illegible] Prestige [illegible] Paris, [illegible] 1911, [illegible] p. [illegible]

— [illegible] 1902, [illegible] p. [illegible]

Arts industriels.

340. [illegible] *Revue de l'Art chrétien*, [illegible] p. [illegible]

341. Baum (Julius). Zur Rekonstruktion des Ulmer Weugenaltars. *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, mai 1911, fasc. 5, p. 227-230, 2 pl.

342. Brassinne (Joseph). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége. L. Pyxide en émail champlevé de Limoges (XIIIe siècle). *Chronique archéologique du pays de Liége*, 1911, n° 4, p. 31-33, fig.)

343. Chartraire (E.). Les Tissus anciens du Trésor de la cathédrale de Sens. *Revue de l'art chrétien*, 1911, juillet-août, p. 261-280, 20 fig. ; septembre-octobre, p. 368-386, 19 fig. ; novembre-décembre, p. 452-468, 20 fig.

344. Chef. Le reliquaire de Sondeilles. Chronique des Arts, 28 janvier 1911. *Revue archéologique*, 1911 mars-avril, p. 341-342.

345. Cheylard (R. Valentin du). Mélanges de numismatique (XVIIe siècle). *Revue belge de numismatique*, 1911, 2e livr., p. 132-157, 5 fig.

346. Dodd (Harold). M. A. The cognomen of the emperor Antonius Pius. Its origin and significance considered in the light of numismatic evidence. *The numismatic Chronicle and Journal of the Royal numismatic Society*, 1911, 1st Part, 6 ill. pl. I-II.)

347. F. F. Broderies à l'aiguille. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 4, p. 104-112, 2 pl. et fig.

348. Guiffrey (Jules). Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. VI. Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle. Paris, E. Levy, 1911, in-fol., fig. et pl.

349. Iasienski (F.). Manggha. *Miesieczuik literacki i Artystyczny*, 1911 mai, p. 507-516, 2 pl.

350. Jackson (C. J.). An Illustrated history of english Plate. London, 2 vol., fig. 8 l. 8 sh.

351. Ledru (Léon). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége. LI. Cloche du Carillon de l'abbaye du Val-Saint-Lambert. *Liége. Chronique archéologique du pays de Liége*, 1911, n° 5, p. 38-40, 1 fig.

352. Montesquiou (Robert de). Ingres verrier. (*L'Art décoratif*, 1911 mai, p. 253-268, 12 fig.)

353. Nebbia (Ugo). La nuova vetrata di S. Carlo ne duomo di Milano. *Emporium*, 1911 janvier, p. 62-76, 36 fig., 3 pl.)

354. Nelson (Philip). The mediaeval ivories in the Liverpool Museum (I). *The Connoisseur*, 1911 mai, p. 14-18, 10 fig.

355. Retable (Le) de H. Van der Geld. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 5, p. 143-147, pl.)

356. Raymond (Marcel). Les Vitraux de la région lyonnaise. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, juin, p. 427-440, 9 fig.)

357. Sant' Ambrogio (Diego). Nel Museo di Porta Giovia. La croce dei Barbarigo. *Rassegna d'arte*, 1911, mars, p. 60, fig.)

358. Schelstraete (E.). De Lanchalskapelle. (*Bruges. Kunstkronick. Chronique des arts*, 1910-1911, n° 9, p. 92, 1 fig.)

359. Schmid (Andreas). Das Messbuch und sein Pult. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, 1er fasc., col. 15-20.)

360. Schur (Ernst). Kirchliche Glasgemälde. *Die Kunst*, mai 1911, p. 369-374, 5 fig., 1 portrait.)

361. Touzand (Daniel). Deux cloches gothiques exhumées d'une cachette à Ebréon (Charente). (*Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1910, p. 185-203, 2 fig. 2 pl.)

362. Triger (Robert). Le Vitrail de sainte Madeleine de l'ancienne église de Sablé. Mamers, impr. de Fleury, 1911, in-8°, 8 p., fig. et pl.

363. Witte (Fritz). Ein in Köln gefundener eucharistischer Löffel in der « Sammlung Schnütgen ». *Römische Quartalschrift*, 1911 fasc. 1, p. 19-25, fig.)

364. Witte (Fritz). Eine figurenbestickte Purpur-Kasel des XIV Jahrhunderts in der « Sammlung Schnütgen ». *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 2e fasc., col. 33-36, 1 tableau.)

— *Cf. aussi* n°s 3, 75, 95, 365.

Iconographie.

365. Decroos. Sceau représentant sainte Marguerite. *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie*, 1911, 1er fasc., p. 870-871.)

366. Kleinschmidt (Beda). Sankt Franziskus von Assissi in Kunst und Legende. M. Gladbach, B. Külhen, 1911, in-8°, XVI-135 p., 81 fig. (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst.) 5 m.

367. Meyer (Prof. Hans). Ein Totentanz. Berlin, Boll und Pickardt, 1911, in-4°, 61 p., fig. 10 m.

368. Nieuwbarn (C.). Het liturgisch Jaar in Beeld, zestig reproducties naar beroemde Meesterwerken der Christelijke Kunst. Leiden, A. W. Sijthoff, 1911, 60 pl. 10 fl.

— *Cf. aussi* n°s 22, 239, 308, 322.

Le Propriétaire Gérant : André Ramet.

[illegible]

LES SCULPTURES DES PORTAILS DE LA CATHEDRALE DE MEAUX

La cathédrale Saint-Étienne de Meaux a été l'objet jusqu'à présent d'aucune étude complète et vraiment critique. Ce bel édifice présente cependant plus d'un intérêt pour l'archéologue et l'examen attentif de son architecture soulève maints problèmes délicats qu'on voudrait voir résolus. Le seul auteur qui ait essayé de dégager quelques données exactes, basées sur les textes et sur l'étude du monument lui-même, est Mgr Allou, dont la notice, parue en 1871, contient des remarques tout à fait justes[1].

Dans le présent article, nous nous sommes attaché uniquement à la description et à l'analyse des sculptures qui ornent les portails des croisillons du transept et de la façade occidentale, sculptures dont il n'a jamais été publié de reproductions et qui, malgré leur état de mutilation dans certaines parties, nous paraissent mériter d'être plus connues.

On nous permettra de résumer tout d'abord ce que nous savons actuellement de l'histoire de l'édifice. Un ancien historien de Meaux, Dom Toussaints Duplessis, nous apprend que l'évêque Gautier Saveyre le Savant, mort en 1082, fit reconstruire à neuf sa cathédrale, dans laquelle il fut enterré. Il a publié, à cet effet, une curieuse épitaphe de ce prélat composée et versifiée par le sous-diacre Fulcoins au XIe siècle[2]. De cette église il ne reste rien aujourd'hui.

Il faut ensuite parvenir au milieu du XIIIe siècle pour rencontrer un document précis. En 1253, l'évêque Pierre de Cuisy, le doyen et le chapitre de Meaux confient les travaux de leur cathédrale à maître Gautier de Val-Bentroy ou Varentroy, aux gages annuels de 10 livres, les lui accordent, en outre, 3 sous pour chaque jour de travail et [illegible] architecte, or

1. *Notice [illegible] et descriptive* [illegible] Meaux, 1871, [illegible] Dom Toussaints Duplessis, *Histoire de l'église de Meaux*, [illegible] Couvée et C.-L. Tisserand, *Les monuments de la Seine et de Meaux*, Paris, [illegible] *Meaux et ses environs*, Meaux et Paris, 1880, [illegible] Meaux, [illegible] *Chronique*, 1890, [illegible] *de l'Art chrétien*, XLIX, 1900, p. 147.

2. *Histoire de l'église de Meaux*, [illegible] 108, [illegible] être contrôlés par des textes. [illegible] dus.

3. Cartulaire du chapitre, [illegible] 78. [illegible]

[illegible]

gnaire sans doute de Varinfroy, au diocèse de Meaux (canton de Betz, arrondissement de Senlis), appartenait vraisemblablement à la même famille que Pierre de Val-Renfroy — protégé de Simon Festu, évêque de Meaux, et constructeur du Collège de Navarre à Paris, vers 1309 — et Jean de Val-Renfroy, maître de l'œuvre de Saint-Étienne de Sens en 1341, qui dirigea aussi, selon toute probabilité, à la même époque les chantiers de la cathédrale d'Auxerre [1].

En 1263, Meaume de Cuisy, évêque de Meaux, frère du précédent, accorde au chapitre l'autorisation de prendre dans sa carrière de Varreddes (Seine et Marne) toutes les pierres dont il aura besoin pour l'édification et la réparation de l'église [2]. Nous avons donc la preuve, d'après les deux textes de 1253 et de 1263, qu'on travaillait à la cathédrale de Meaux au milieu et dans le troisième quart du XIIIe siècle. Mais un document nous montre qu'en 1268 le monument, malgré les réfections dont il avait été l'objet tombait pour ainsi dire en ruine et qu'il était de toute nécessité de le reconstruire, sinon en totalité, du moins en grande partie [3]. Nous lisons, dans Duplessis, que Jean de Poincy résolut de remédier au plus vite à cet état de choses lamentable. Il fut décidé dans un chapitre général tenu en 1268 qu'« outre les aumônes par lesquelles les fidèles contribueraient à l'achèvement de ce grand ouvrage, on prendrait encore une année de revenu de tous les bénéfices qui viendraient à vaquer dans le diocèse pendant l'espace de dix années consécutives [4] ».

Jean de Poincy mourut à la fin de l'année 1268 et n'eut pas le temps de mettre son projet à exécution. Ses successeurs, Jean de Garlande († 1272), Eudes l'Allemand (Teutonicus) († 1274) et Jean de Montroles, qui quitta le siège épiscopal probablement en 1288, s'occupèrent sans doute d'entreprendre les travaux de la cathédrale projetée, mais ce fut surtout Adam de Vaudroy (1289-1298) qui porta, semble-t-il, tous ses soins à la réalisation de cette œuvre. Ce prélat aurait fait renouveler, dans un deuxième chapitre général, l'imposition votée en 1268 et qui était probablement insuffisante [5].

Des textes que nous venons de citer il résulte que la reédification de la cathédrale Saint-Étienne fut commencée vers 1270-1275 et qu'elle se poursuivit pendant toute la fin du XIIIe siècle. Une tradition veut que Jeanne de Navarre, fille d'Henri, comte de Champagne et de Brie, et épouse du roi Philippe le Bel, morte en 1305, ait été une bienfaitrice insigne de l'église de Meaux et qu'elle ait consacré des sommes importantes à la construction du chœur et du sanctuaire. Nous savons qu'elle avait institué l'évêque Simon Festu, mort au plus tôt à la fin de 1310,

1. Cf. Stein, *op. cit.*, p. 6, et Ch. Poree, *Les architectes de la construction de la cathédrale de Sens*, dans *Congrès archéologique de France*, LXXIVe session tenu à Avallon 1909, p. 571-572.

2. « Ad ædificium et reparationem ecclesiæ Sancti Stephani » (Allou, *op. cit.*, p. 11, d'après le ms. de Pithou).

3. « Quoniam tam decora, tam nobilis structura nostræ Meldensis ecclesiæ, tum propter sui necessitatem, tum propter materiæ vitium in suis pericliis et columnis, innumeras demolitiones patitur et fissuras, per quas ipsius ecclesiæ ruina timetur horribilis, et per eamdem ruinam futura strages hominum non est immerito formidanda et ideo tam horrendo tam imminenti periculo summa requirit necessitas veloci cursu et extensis brachiis obviare. Verum quia ad reparationem tuto *quasi ab omnimoda rejectionem* structuræ tam mirificæ de necessitate expedit expensas et sumptus innumerabiles exhibere » (Duplessis, II, p. 169, n° 395). Les premières constructions de la cathédrale gothique avaient été sans doute exécutées avec négligence. En 1839, des bouilles ont permis de constater que les fondations étaient assises en partie sur des débris incohérents mêlés de tuiles romaines à rebords (Cf. Stein, p. 7, et le ms. nouv. acq. fr. 3640 de la Bibl. nat., fol. 227).

4. Duplessis, I, p. 248, et *Gallia christiana*, VII, col. 1629.

5. Duplessis (p. 249) nous dit que ce chapitre général fut tenu en mai 1282. Or, Adam de Vaudoy ne prit possession du siège épiscopal qu'en 1289 (*Gallia christ.*, VII, 1744, col. 1631, et Gams, *Series episcoporum*, p. 576). Il y a donc une erreur de la part de l'historien de l'église de Meaux. Si, d'autre part, on suppose exacte la date de 1282, on est amené à penser que c'est Jean de Montroles qui a demandé et obtenu le renouvellement de l'imposition de 1268. Mais cette dernière hypothèse ne paraît guère soutenable, car nous lisons dans la *Gallia christiana* : « Ex canonico Meldensi episcopatum assecutus Adam reparandæ moxque ecclesiæ omnium opificum, Johannis de Poenciaco exemplum secutus, literas ejusdem tenores dedit quibus omnium beneficiorum, ipsarum etiam prebendarum annualia ad ecclesiam reficiendam per triennium decennium assignata sunt ». Les rédacteurs de la *Gallia* ne donnent aucune date.

son exécuteur testamentaire, et Duplessis présume que ce dernier chapitre, les largesses de la reine à l'élévation des voûtes du rond-point et du chœur [illegible] Ou assure, ajoute-t-il, que c'est la tête de cette princesse qui paraît en bosse avec une couronne de comte sur la principale clef de voûte du rond-point du chœur. Ce pourrait être seulement un simple masque sans aucune allusion, mais rien n'empêche d'ajouter foi à la tradition qui lui fait honneur d'une grande partie du bâtiment. Aucun document ne confirme jusqu'ici la tradition rapportée par Duplessis, dont les doutes sont tout à fait justifiés surtout en ce qui concerne la tête sculptée sur une des clefs de voûte.

Un texte très important, publié par M. Stein [illegible], vient à présent nous donner une date précise sur la construction de la façade occidentale, ce qui, pour nous, offre le plus grand intérêt. Charles IV, héritier de Jeanne de Navarre, sa mère, voulut, sans doute en souvenir de cette dernière, contribuer à l'achèvement de la cathédrale. Non content d'avoir donné un terrain pour agrandir la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste, située entre la chapelle Notre-Dame et celle dédiée à saint Jacques [1], il accorda toute facilité au chapitre pour l'élévation d'une façade en rapport avec le reste de l'édifice et demanda à ce sujet en 1326 l'avis d'un architecte très renommé à l'époque, Nicolas de Chaumes [2], qualifié de « maître de l'œuvre du roi » titre alors peu commun et qui était déjà connu par des travaux importants. En 1315, cet architecte travaillait avec Jean de Saint-Germer à l'Hôtel du roi à Paris. L'année suivante, il était appelé à visiter la cathédrale de Chartres, en compagnie de Pierre de Chelles [6]. En 1319, il est cité dans un compte de l'office de la fabrique de Sens, comme maître de l'œuvre de la cathédrale [7]. « C'était, comme dit M. Ch. Porée, un de ces maîtres réputés qui appelés à diriger en plusieurs endroits des travaux importants, en traçaient les plans d'ensemble et s'en remettaient pour l'exécution à des ouvriers d'élite dont ils contrôlaient de temps en temps la besogne ».

Sur la demande du roi, Nicolas de Chaumes rédigea le 6 octobre 1326 un devis assez détaillé qui nous fait connaître l'état d'avancement des travaux de la cathédrale de Meaux à cette époque et le programme proposé par lui pour l'achèvement de la façade et des tours. Ce devis, accepté par Charles IV et les chanoines en janvier 1327, fut confirmé le 10 novembre 1335 par Philippe VI de Valois, qui en ordonna l'exécution immédiate. Nous croyons devoir transcrire ici la partie la plus importante du document :

« Vez ici la devise faite par Mestre Nicolas de Chaumes, mestre de l'œuvre du Roy, et par le conseil que il a appellé avec li à ce faire, combien que les chanoines de Miaux veulent croistre leur église et en ont congié du Roy, puis la tour (là où les cloches pendent) six toises jusques à un pertuis qui est ou mur devers la Court l'Evesque, et esconvient puis le saing qui est en ce pertuis aler tout contremont au lé de l'église jusques à la ligniée des piliers qui sont par devers les merciers, et esconvient que les piliers qui sont par devers l'évesque viengnent avant à la lignée de ceux qui sont jusques au saing du pertuis, et doit avoir en celle place une bonne tour à pendre les cloches, et après celle tour doit avoir trois portaus [illegible] et [illegible] place sera prise l'espoise de la tour et des portaus : C'est l'ordenance pour faire l'église et en-

1 T. I, p. 253 et 301.

2 Cette tête aurait même été jadis [illegible]

3 *La cathédrale de Meaux et l'architecte Nicolas de Chaumes*.

4 Duplessis, II, p. 209 et *Arch. nat.*, reg. [illegible]

5 Originaire, selon toute vraisemblance, de Ch[illegible]

6 V. Mortet, *L'expertise de la cathédrale de Chartres* [illegible] 1900, p. 308-329.

7 Voy. Max Quantin, *Mémoires* [illegible] colas de Chaumes ne séjourna à Sens [illegible]

cores n'est-ce pas ce qu'elle desire, matz il puet bien souffire aussi pour avoir bonne eglise et belle et sanz empeschier droit d'autrui et en celle place peut avoir environ huit parches de terre en lonc et en le. Fait a Miaux, l'an de grâce mil CCC xiiii et six, le lundi devant la feste Saint-Denis. »

Il est donc certain, grace au texte decouvert par M. Stein, que les nouveaux travaux entrepris à la façade sont postérieurs à 1335. Nous verrons que les travaux de cette facade se poursuivirent pendant plus d'un siecle et demi. Le plan de Nicolas de Chaumes comportait certainement deux tours semblables. Celle du midi ne fut jamais achevee. Il est à noter que notre architecte paraît peu satisfait du plan qu'il propose. Ainsi il voudrait un plus long developpement de la nef. Et de fait, celle-ci est trop courte et n'est guère en proportion avec le chœur. Mais l'état des finances ne permettait pas l'exécution d'un plan plus vaste.

Nous indiquerons maintenant rapidement quelques textes pour le XIVe, le XVe et le début du XVIe siecle. Philippe VI de Valois et sa femme, Jeanne de Bourgogne, concederent une place près de la porte de l'evêché, pour agrandir l'église. C'est sur cet emplacement que devait s'élever plus tard la tour nord [1]. En 1390, Charles VI ordonna au bailli de Meaux de faire contribuer les habitants de la ville à l'achèvement de la cathedrale. En 1447, l'église avait besoin de réparations [2].

Jean du Drac, évêque de 1459 à 1473, fait commencer la tour du nord qui ne fut terminée, dans les parties hautes, que sous François Ier, et poursuivre les travaux de la nef. On reconnaît au premier pilier, du côté droit, ses armes, qui sont deux dragons grimpants. Jean l'Huillier, qui occupe le siège épiscopal de 1483 à 1500, n'est pas moins actif que son predécesseur. Dans un synode de 1493, il recommande les quêtes pour l'œuvre de la cathédrale et promet des indulgences aux fidèles qui participeront aux libéralités [3]. Le deuxième pilier de la nef, à droite, porte son blason avec trois coquilles et surmonté d'une crosse d'évêque. La ville de Meaux elle-même accorde plus d'une fois des sommes importantes, notamment, en 1493, 1494, 1495, 1506 et 1510.

Nous lisons encore dans Duplessis que le chanoine Jean de Marcilly († 1506) fonda la chapelle de l'Annonciation, où il fut enterré, et qu'il fit décorer le portail situé sous la tour du nord et dont le tympan retrace les principales scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, son patron [4]. On voyait autrefois le portrait de ce personnage sur la verrière de ladite chapelle de l'Annonciation. Il est aussi figuré sur sa belle pierre tombale qui a été conservée.

La tour sud de la façade occidentale devait toujours rester inachevée. Dans la suite, les guerres de religion survinrent et les chantiers furent définitivement abandonnés.

Suivant les anciens historiens, la cathédrale eut beaucoup à souffrir des méfaits des protestants, particulierement dans la journee du 25 juin 1562, au cours de laquelle ils s'emparèrent de la ville, pillèrent l'église Saint-Etienne, chassèrent les chanoines, etc. Voici ce que nous raconte Duplessis à ce sujet : « Les Huguenots marchèrent droit à l'église-cathédrale où ils renversèrent les autels, brisèrent les croix et les images, mirent en pièces la ceinture du chœur, qui étoit d'albâtre et où étoient représentez en relief de trois pieds de hauteur les Actes des Apôtres et le martyre de saint Etienne, foulèrent au pieds les reliques des saints et firent un dégât inexprimable. Les ornemens de l'église ne furent pas épargnez ; on les mit

1. D'après le nécrologe du chapitre (Duplessis, II, p. 455).
2. Supplique adressee au pape par Charles VII en faveur de son protegé l'abbe de Saint-Maur, Jean le Meusnier, qu'il voulait faire nommer à l'evêché de Meaux (*ibid.*, II, p. 257).
3. Duplessis, II, p. 517, n° XI.
4. *Ibid.*, I, p. 302.

au pillage, comme dans une ville de guerre, et chacun eut part au butin, mais l'argenterie fut mise de côté et envoyée au roi. Le dommage qu'ils causèrent fut évalué à [illegible] à plus de trois cens mille livres.

On attribue généralement aux protestants la plupart des mutilations et des sculptures de portails que nous allons décrire. Cela peut et même doit être vrai en partie [illegible] il faut tenir compte aussi de l'usure du temps et des actes de vandalisme commis pendant la Révolution. Il semble bien difficile d'établir exactement la vérité sur ce point.

Au cours du XIXe siècle, la cathédrale a été restaurée à plusieurs reprises, surtout à partir de 1829. Nous ne nous étendrons pas sur ces travaux qui n'intéressent presque uniquement que l'architecture du monument. Fort heureusement les sculptures des portails n'ont pas été touchées. On est presque en droit de s'en étonner, quand on songe au sort qu'ont subi les façades de certains de nos édifices vers le milieu du XIXe siècle.

Au portail sud, on a seulement garni de statuettes la troisième voussure, ce qui d'ailleurs n'était guère utile. En outre, il y a quelques années, le portail nord, qui était masqué par l'escalier de la sacristie haute et les bâtiments adjacents élevés vers la fin du XVIe siècle, a été complètement dégagé. De curieuses sculptures, pour ainsi dire inconnues, sont alors apparues. On ne saurait trop louer M. Formige, inspecteur des Monuments historiques, d'avoir respecté, comme il convenait, ces précieux débris et de les avoir mis au jour sans essayer de les compléter les parties manquantes.

A la façade occidentale, presque tout est resté dans l'état ancien. Les réfections qui s'imposent et qu'on a déjà entreprises ne s'appliqueront pas, nous l'espérons, aux tympans et aux statuettes des voussures. Laissons à l'archéologue le soin de « restituer » par la pensée ce que les injures du temps et des hommes ont fait disparaître.

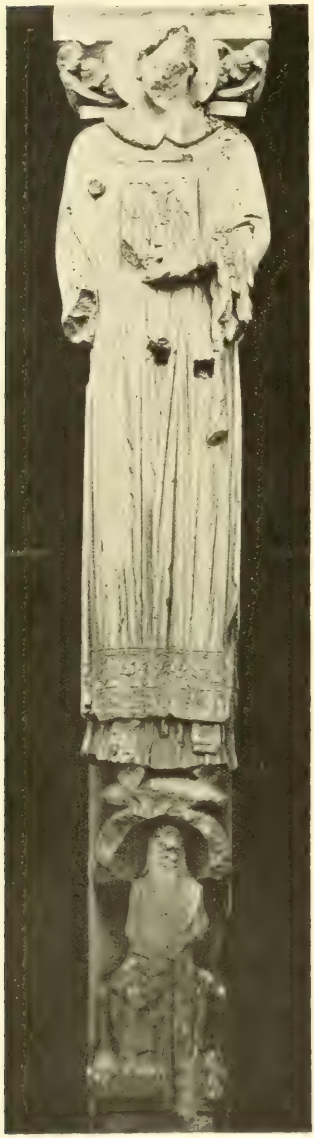
Telles sont les indications essentielles que nous avons cru devoir donner sur l'histoire de la cathédrale de Meaux. Il y a, à vrai dire, dans cette histoire des lacunes et on est obligé de se livrer à un examen très attentif des moindres parties de l'édifice pour parvenir, jusqu'à un certain point, à suppléer à l'absence de documents pour telle ou telle époque. Nous ne insisterons pas sur les « problèmes » que soulève une telle étude. Fort heureusement la plupart de nos portails sont, pour ainsi dire datés, grâce aux documents que nous avons cités.

Voici ce que l'on peut, il nous semble, affirmer d'une façon générale : A l'intérieur de l'église, on reconnaît facilement les restes d'un monument qui pouvait remonter au premier quart du XIIIe siècle, il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner certaines colonnes du déambulatoire, les quatre piliers de la croisée du transept, certaines fenêtres de la nef et certaines arcades de son triforium, les gros piliers ronds des bas-côtés de cette même nef et enfin les vestiges à mi-hauteur de tribunes supprimées sur les piliers du transept et en plusieurs autres endroits.

A la restauration, disons plutôt à la reconstruction, [illegible] vers 1270-1275 et poursuivie jusque dans le premier quart du XIVe siècle [illegible] dans sa majeure partie (parties hautes surtout), le rond-point, le déambulatoire, le transept avec les portails qui ornent ses croisillons et une partie de la nef. Le style des chapiteaux, la forme des piliers et des colonnettes, les moulures, tout accuse nettement l'époque de Philippe

1. *Op. cit.*, t. I, p. 357-358.
2. Cf. Allou, *op. cit.*, p. 174-[illegible] et [illegible] 1898, p. 304-307, fig. [illegible] La nécropole [illegible]

le Hardi et de Philippe le Bel. Ce sont les constructeurs de 1268 qui ont fait disparaître les tribunes de la nef dont nous parlions à l'instant.



(Cliché Bulloz et Ayn.)

Fig. 2. — CATHÉDRALE DE MEAUX. TRUMEAU DU PORTAIL NORD.

La façade occidentale est postérieure à 1335, comme nous l'avons vu. L'architecture et une partie des sculptures de la porte centrale et de la porte de droite peuvent être attribuées en effet au deuxième quart du XIVe siècle. La nef montre des traces de remaniements évidents du XIVe et du XVe siècle. Certains piliers ont un décor flamboyant. Nous savons que deux d'entre eux portent les armes de Jean du Drac († 1473) et de Jean l'Huillier († 1500).

Les chapelles n'ont pour notre étude aucun intérêt. Elles ont été élevées presque toutes du XIVe au XVIe siècle. Nous rappellerons seulement que Villard de Honnecourt nous a laissé dans son album [1] un plan du chœur de l'église, exécuté un peu avant le milieu du XIIIe siècle, qui nous prouve qu'il y avait autrefois au pourtour trois chapelles au lieu de cinq, ce que confirme du reste l'examen archéologique.

Nous allons aborder à présent l'étude détaillée des sculptures des portails en commençant par le portail nord.

PORTAIL SEPTENTRIONAL.

Ce portail, récemment dégagé, ne donnait pas sur la voie publique. Aussi sa décoration est-elle moins riche qu'au midi. La porte n'a pas de voussures garnies de statuettes et les piédroits sont simplement ornés de deux colonnettes avec chapiteaux à deux rangs de feuillages. La partie supérieure du croisillon présente d'abord quatre baies ou fenêtres, puis une grande verrière d'un beau dessin, enfin un pignon percé d'une rose donnant dans les combles. Sur le pignon se dressait autrefois une statue de *saint Etienne*, de sept pieds de hauteur [2]. Les deux contreforts sont couronnés chacun d'un campanile moderne.

Le tympan du portail est garni dans le haut d'une grande rose aveugle à redents accostée de deux plus petites inscrivant chacune un quatre-feuille. Au-dessous sont représentés sur une même ligne des épisodes de la *vie de saint Etienne*, patron de l'église (*fig. 1*). Nous les décrivons de gauche à droite :

1° Saint Etienne, assis, vêtu d'une aube et d'une dalmatique à larges galons dans le bas et aux manches, discute

1. Bibl. nat., ms. fr. 19093, fol. 15. Voyez les éditions de J. B. A. Lassus et Alfred Darcel (Paris, 1858), du Rev. R. Willis (Londres, 1859) et de H. Omont (Paris, imp. Berthaud, s. d.).

2. « On l'a mise à bas depuis quelques années, nous dit Duplessis en 1731, parce qu'il étoit à craindre qu'elle ne tombât d'elle-même. » (*Op. cit.*, I, p. 299.)

avec les docteurs qui sont au nombre de trois, assis également, barbus et vêtus de longues robes, cheveux, tenant chacune une banderole. Ces docteurs semblent faire des gestes de démonstration.

2° Saint Étienne est emmené hors de Jérusalem pour être lapidé. Il vient de sortir par une porte de la ville dont l'unique vantail est complètement rabattu sur le côté droit. Un des bourreaux l'entraîne et le saisit par la tête. Un autre le suit en portant des pierres dans un pan de ses vêtements.

3° Lapidation du saint. Il est à demi-agenouillé et s'adresse à Dieu[1]. Les deux bourreaux lui jettent des pierres. A gauche, Saul, assis, regarde le spectacle.

4° Le corps de saint Étienne, complètement enveloppé dans un suaire, est déposé au tombeau par deux fidèles qui sont barbus. Un ange descend du ciel en agitant un encensoir.

Ces sculptures, au-dessus desquelles règne une arcature fort simple, sont malheureusement très mutilées, presque toutes les têtes sont brisées, sauf celles de l'ange et d'un des deux disciples qui ensevelissent saint Étienne. On remarquera certains défauts de composition : ainsi le supplice du saint est très gauchement figuré, les bourreaux sont bien trop rapprochés du martyr et l'attitude de ce dernier n'est guère heureuse. De plus l'artiste a donné nauvement la même hauteur à tous les personnages, qu'ils soient assis ou debout.

Le trumeau est orné d'une grande statue de *saint Étienne* (*fig. 2*). Le saint diacre, dont la tête a disparu, est nimbé et porte l'aube, l'étole, la dalmatique et le manipule. L'amict apparaît au cou. On remarquera la riche décoration de la dalmatique qui présente à la partie inférieure et aux manches de larges galons brodés avec dessins de quatre-feuilles et de losanges. Les plis des vêtements sont droits et serrés. La main droite portait un objet ou un attribut, sans doute une palme ; l'autre tient le livre des Évangiles sur lequel est délicatement sculpté un *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean. Nous noterons que les pieds du Christ sont cloués séparément et que la tête du Sauveur est très inclinée à droite.

Le chapiteau de ce trumeau est orné de rinceaux de vigne d'un travail assez fin. Sous les pieds du saint est figuré, dans une sorte de niche, un personnage très mutilé, assis, barbu, la robe serrée par une ceinture et une écharpe. Mgr Allou pense qu'il s'agit de Moïse. [illegible]

1. *Acta apost.*, VI, 8-15, et VII, 1-53. [illegible]
2. *Ibid.*, VII, 57.
3. *Ibid.*, VII, 58.
4. *Ibid.*, VII, 58.

que saint Étienne fut accusé par les faux témoins d'avoir blasphémé contre Moïse, ce dont il se disculpa sans peine ; mais ne faut-il pas plutôt songer à Saül qui figure justement sous les pieds de saint Étienne au porche sud de la cathédrale de Chartres (porte de gauche) ? Nous le croyons très volontiers pour notre part.

Il ne sera pas nécessaire d'examiner longtemps les sculptures que nous venons de décrire pour se convaincre qu'elles ne sont pas de la même époque que le portail lui-même et qu'elles n'étaient pas destinées primitivement à cet emplacement. Ainsi on remarque que la première et la dernière scène sont coupées par l'archivolte. Le saint diacre discutant avec les docteurs est à moitié visible. Quant au disciple qui ensevelit le corps, à droite, on n'en voit que la tête et les bras.

Ce qui démontre encore plus que nous sommes en présence de fragments d'un portail plus ancien réemployés, c'est l'étude même du style des figures. Les plis des vêtements assez rapprochés et réguliers, les attitudes et les gestes qui trahissent encore une certaine maladresse, plusieurs détails de costume (la dalmatique à larges galons de saint Étienne), la tête enfin, heureusement bien conservée, du dernier personnage à droite avec ses yeux en amande, tout nous indique une époque relativement peu avancée du XIIIe siècle. Quant à la statue du trumeau, on peut en rapprocher utilement le beau saint Étienne du portail occidental de Sens (*fig. 3*), d'une expression si fine et qui peut être daté du premier quart du XIIIe siècle [2] : on y retrouve dans la dalmatique la même décoration qu'ici. Notons aussi que parmi les grandes statues du porche méridional de la cathédrale de Chartres (porte de gauche), il y a plusieurs personnages (saints Étienne, Laurent et Vincent) en costume de diacre, et là encore la dalmatique est ornée de magnifiques broderies rappelant celles de notre saint Étienne. Ces figures appartiennent à la première moitié ou peut-être plus exactement au second quart du XIIIe siècle.

Voici donc quelle sera notre conclusion : Les sculptures du portail nord de Saint-Étienne de Meaux proviennent de la cathédrale élevée entre 1200 et 1230 environ et en grande partie démolie après 1268. Elles peuvent dater du premier quart ou de la première moitié du XIIIe siècle [3].

PORTAIL MÉRIDIONAL.

Ce portail s'appelait *Portail des Merciers*, parce qu'il longeait l'ancienne rue aux Merciers [4], et peut-être aussi, bien que cela ne soit pas absolument prouvé, parce que cette corporation en avait fait en partie les frais [5]. Il était encore dénommé *Portail des Lions*, sans que l'on sache au juste pourquoi [6]. Actuellement on ne voit qu'un lion en forme de gargouille à l'extrémité inférieure d'un des rampants du grand gable et encore est-il dû à une restauration moderne.

Les parties hautes du croisillon méridional offrent les mêmes dispositions qu'à la façade nord :

1. *Bull.*, XII, [illegible].

2. [illegible] avait été attribuée à tort par Viollet-le-Duc et d'autres auteurs à [illegible] du XIIe siècle. Il en existe un moulage au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.

3. Le Christ en croix avec les deux pieds croisés séparément ne nous permet pas de descendre très avant dans le XIIIe siècle.

4. Dans le cours de 1[illegible], on la [illegible] fusiques [illegible] la ligne des pilliers qui [illegible] vers les Merciers.

5. Bien des [illegible] intégrées de fond Lions ou de donations faites par des corporations, tant en sculpture qu'en [illegible] pourraient être citées.

6. La présence des lions [illegible] portes des églises a donné lieu à des hypothèses souvent invraisemblables. C'est de [illegible] le porte des temples [illegible] on dit que dans le moyen-âge se rendait la justice, que les portes étaient [illegible] [illegible] Nous trouvons dans les chartes de cette époque cette formule : *Dominus N. se* [illegible] *coram* [illegible] qui [illegible] siège et le seigneur féodal sur le perron qui [illegible] des lions [illegible] *Coram* [illegible] *Lapide* [illegible] Dans le Coutumier [illegible] Comme on avait remarqué certains [illegible] [illegible] formule *in curia coram*, parce que ces actes devaient être publics ou plus so-

quatre baies ou lucarnes, une grande verrière, d'un modèle élégant et [illegible] pignon, une rose, encadrée de deux clochetons. Sur le pignon se dressait autrefois, [illegible] Duplessis, un *saint Michel*, de plus de sept pieds de haut, avec des ailes de [illegible] remplacée à notre époque par une statue de la Vierge.

Le portail proprement dit (*fig. 1*) est précédé d'un porton de style macédoine. Il comporte une grande archivolte à trois voussures, surmontée d'un gable avec rose [illegible] encadrée de trois petites roses aveugles inscrivant chacune un quatrefeuille. A droite et à gauche, le mur est décoré d'une arcade géminée au-dessus de laquelle est un petit gable orné de roses polylobées. Entre le grand et les petits gables s'élèvent deux pinacles.

L'architecture et l'ornementation proprement dites de ce portail ont été l'objet de restaurations de 1832 à 1835 et de 1882 à 1888. Les sculptures n'ont pas été touchées. Elle n'est contenue dans la seconde période de ces travaux de garnir de statuettes la troisième voussure.

Le portail est consacré au patron de la cathédrale dont la statue était certainement adossée autrefois au trumeau. Celle-ci reposait sur un soubassement orné de deux arcades [illegible] et qui subsiste encore.

Piédroits. — Les grandes figures des piédroits, au nombre de trois de chaque côté, ont été conservées, mais elles sont très mutilées, sans tête et pour la plupart sans mains ni bras. On ne connaît cependant que ce sont des apôtres, car elles ont les pieds nus. Plusieurs devaient avoir un livre ; ils tiennent en général un pan de leur manteau. Le deuxième à droite a le corps très déhanché et porte un bâton (peut-être saint Jacques le Majeur, avec le bourdon) ; de plus, son manteau tombe dans le dos et ne recouvre pas le devant du corps, ce qui laisse voir la robe ou longue tunique serrée par une ceinture. Le troisième, du même côté, est aussi [illegible] mais plus gros (saint Jacques le Mineur ?), avec le bâton à pommeau ou la besace. Ces statues, placées dans des niches, sont abritées par des dais d'assez petite dimension et reposent sur des sortes de pilastres faisant ressauts les uns sur les autres et décorés d'arcades trefflées, comme au trumeau [1]. Elles sont séparées par des moulures qui continuent celles des voussures et qui ne sont interrompues, à la hauteur des dais, que par de très petits chapiteaux à deux rangs de feuillages.

Dans les arcades géminées qui ornent le mur à droite et à gauche, on remarque encore quatre statues décapitées dont l'identification, pour la plupart, n'est pas aisée [illegible] Elles reposent sur des supports à personnages et sont surmontées de dais.

La première, à gauche, est certainement *saint Denis*, qui porte de ses deux mains la partie supérieure de son crâne. Le saint est en costume d'évêque, avec la dalmatique [illegible] l'étole. Le support est formé par un homme accroupi, la main gauche posée sur [illegible] gauche.

Le second personnage est également un évêque, dont les bras sont écartés et les mains brisées. Le support est un homme au corps replié, tenant d'une main une pierre et de l'autre une grande équerre et qui est sans doute un tailleur de pierre.

[illegible] tympans avaient été produites du portail de la [illegible] traduction et qu'ils avaient été placés [illegible] sont peu valables. On [illegible] ce portail était ordinairement plus [illegible] sous la voussure du portail et [illegible] les proclamat *sub ipso* et [illegible] p. 290. — A. Mezon, les sculptures de l'église [illegible]

1. Cette disposition se retrouve aux portails de [illegible] à la façade occidentale de Saint-Jean de [illegible]

Le troisième, à droite, est encore un évêque avec une crosse et un livre (?). Sous ses pieds est une figurine grotesque, contorsionnée, qui porte la main à la partie postérieure du corps.

Le quatrième, plus mutilé que les précédents, est vêtu d'une longue robe serrée à la taille et d'un manteau tombant dans le dos. Il repose sur un homme accroupi.

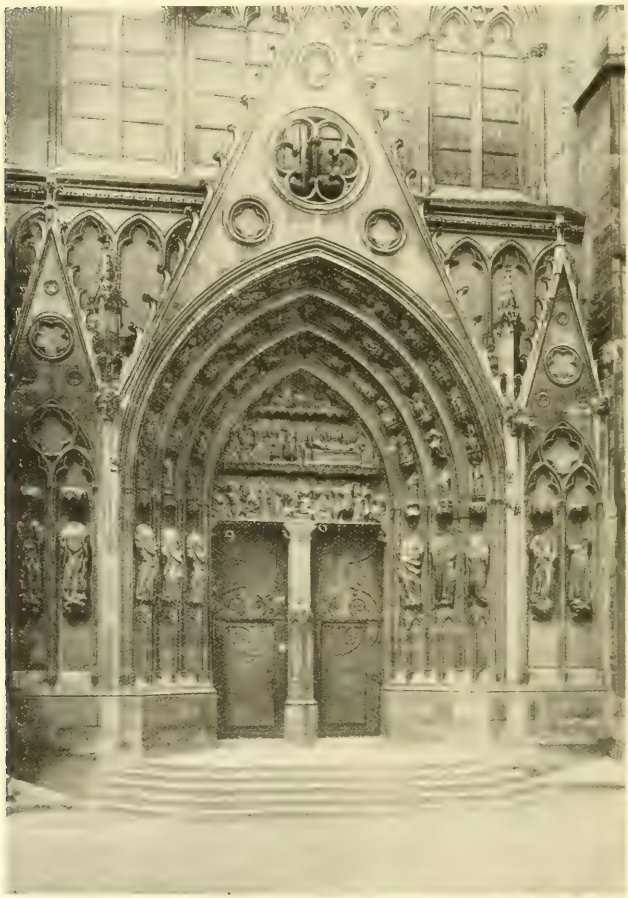


Fig. 4. — CATHÉDRALE DE MEAUX. PORTAIL MÉRIDIONAL.

Une tradition, à laquelle Mgr Allou paraît ajouter foi, veut que ces trois dernières statues représentent *saint Saintin*, évêque de Meaux (vers 350), *saint Faron*, également évêque († 672) et *saint Fiacre*, ermite, patron de la Brie. Ces identifications nous paraissent très acceptables et bien qu'elles ne soient pas absolument prouvées, nous n'avons aucune raison sérieuse de les rejeter. Il était de tradition au moyen âge de placer aux portails des églises les saints évêques du diocèse ou les saints locaux.

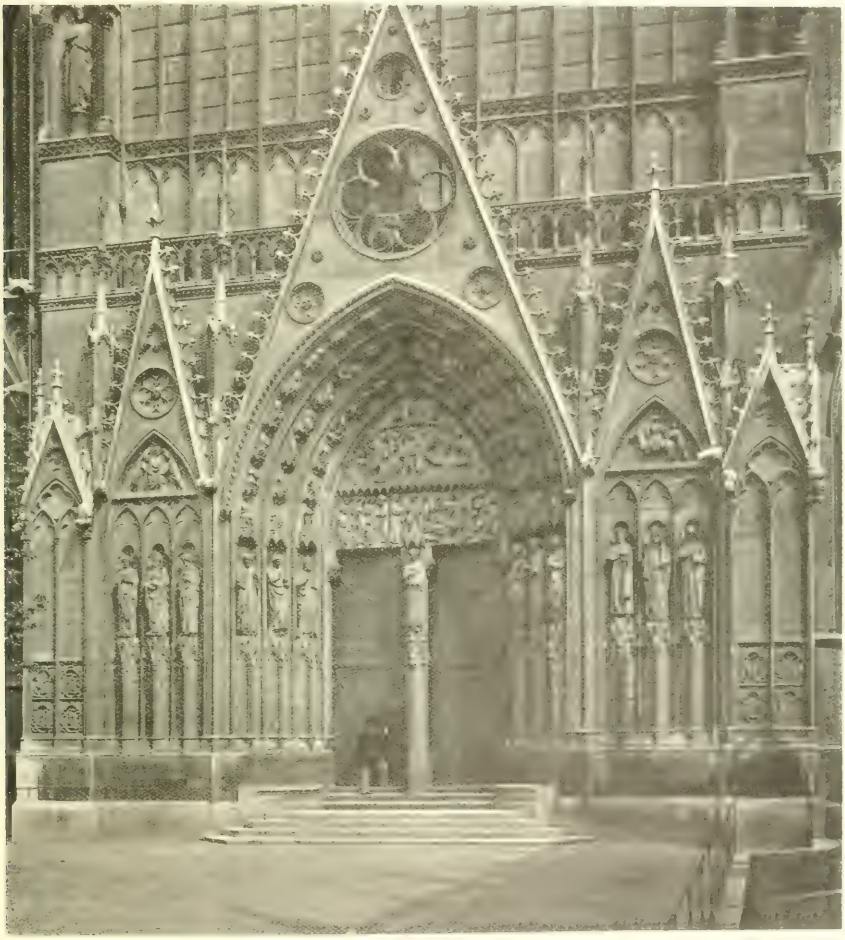
Nous savons que saint Fiacre avait donné son nom à une chapelle du bas-côté sud du chœur qui fut démolie en 1731, avec deux autres, pour rendre le collatéral double comme celui du nord. Aujourd'hui c'est l'ancienne chapelle Saint-Pierre, la première à droite du chœur, du même côté, qui lui est dédiée.

Nous rappelons aussi que la cathédrale possède la grande châsse de saint Fiacre, en bois doré, qui date de 1792, et qui contient un grand nombre d'ossements du saint anachorète, de saint Faron et de saint Julien, et en outre celle moderne en cuivre de saint Saintin, où sont renfermés deux extrémités de l'humérus de ce saint, don de l'abbaye de Saint-Vanne, en 1622, un ossement de saint Faron, et des reliques moins considérables de saint Fiacre, saint Savinien, etc.[1]

1. Cf. Mgr Allou, *op. cit.*, p. 485.

TYMPAN. — Le tympan est malheureusement dans un état de dégradation [illegible]. Il retrace les principales scènes de la *vie de saint Étienne*[1].

Premier registre ou linteau. — Trois scènes. A gauche, saint Étienne, [illegible] de dalmatique et portant le manipule, avec un livre sur les genoux sur lequel [illegible] pose [illegible] stre-



[illegible]

cule, le bras droit levé, avec trois docteurs dont deux sont assis [illegible]. Les deux derniers a les jambes croisées. Derrière le saint, un [illegible] qui ne paraît pas être un docteur.

1. Ce linteau repose sur des consoles [illegible]
2. *Acta apost.*, VI, 8-15; VII, 1-[illegible]

Saint Etienne, debout, s'adresse ensuite au peuple qui semble l'écouter avec la plus grande attention. Deux hommes sont assis au premier plan sur le même banc : un peu plus loin, une femme accroupie tient serré contre elle un jeune enfant. A droite, le saint diacre est conduit, les mains liées, par trois personnages, dont un soldat vêtu d'une courte tunique et d'une cuirasse à imbrications à la romaine et portant une épée, devant le juge qui est assis, les jambes croisées.

Second registre. — A gauche, saint Etienne, renversé[1], reçoit les pierres que lui jettent quatre bourreaux, parmi lesquels — détail curieux — on remarque un enfant. Il semble faire un geste instinctif pour se garantir[2]. Saul, assis sur les vêtements des lapidateurs, regarde la

Cliché Bouy, à Ar.

FIG. 6. — CATHÉDRALE DE MEAUX. TYMPAN DU PORTAIL MÉRIDIONAL

scène. — A droite, ensevelissement du martyr. Deux fidèles déposent au tombeau le corps complètement enveloppé dans un suaire. Derrière, on aperçoit un prêtre qui récite l'office des morts, un diacre portant la croix et le bénitier (?), enfin une femme en pleurs.

Troisième registre. — Le Christ, assis entre deux anges adorateurs agenouillés, envoie sa bénédiction au saint qu'il va recevoir dans le ciel.

Ces trois registres sont séparés par une suite d'arcades trefflées qui à la rangée intérieure

1. On représente presque toujours dans cette scène le saint agenouillé et regardant le ciel, c'est-à-dire au moment où il s'endormit (Duns, *Acta apost.* VII, 59-60).
2. *Ibid.* VII, 55-56.

sont beaucoup plus ornées et surmontées de petits gables ajourés entre lesquels s'élèvent des pinacles.

Voussures. — Les trois voussures sont séparées par des groupes de niches moulurées. Les figurines ont presque toutes perdu leur tête et leurs bras. Elles sont abritées sous des dais à jours avec arcades et gables.

Première voussure. — Dix anges tournés vers le tympan, agenouillés, dans l'attitude de l'adoration. Ils sont vêtus d'une longue robe serrée à la ceinture et d'un manteau. Le premier, à gauche, est debout. La statuette qui lui fait pendant, n'est pas un ange, mais une femme, ce qui est assez surprenant.

Seconde voussure. — Confesseurs. — Apôtres et autres personnages, assis, sauf le premier de chaque côté qui est debout. A gauche on distingue deux ex-

Fig. [illegible] — [illegible]

ques avec le pallium, un diacre, un apôtre, les pieds nus, la tête [illegible] dans un capuchon. A droite, les statuettes sont très modifiées [illegible] avec, pour la plupart, un manteau qui leur couvre la tête et leur [illegible] du bras.

Le cinquième est saint Paul, avec une épée.

Troisième voussure. — Elle ne présente aucun intérêt. Toutes les figures sont [illegible] prophètes, saints, etc.

Cette description donnée, essayons maintenant de dater d'abord [illegible] possible [illegible] fait et analysons le style de ses sculptures. Ce qui fait tout d'abord [illegible] dans la composition architecturale il présente une analogie des plus frappantes [illegible]

croisillons septentrional et méridional de Notre-Dame de Paris[1] (*fig. 5*). Les différences que l'on peut constater sont peu importantes : ainsi on ne retrouve pas à Meaux ces petits bas-reliefs qui ornent à Paris, à la porte du sud, la partie inférieure des gâbles latéraux. De plus, aux deux façades du transept de l'église parisienne, il y a place à droite et gauche des ébrasements de la porte pour trois statues, au lieu de deux, et les gâbles latéraux sont accompagnés chacun d'un autre plus petit qui surmonte une double arcade aveugle. Mais à vrai dire, tout cela est fort peu de chose. Les dispositions adoptées dans les deux monuments sont les mêmes dans l'ensemble.

Il y a plus. Le tympan de la porte sud de Paris (*fig. 7*) est tout à fait semblable à celui de Meaux. Nous croyons qu'il n'existe pas dans la sculpture française du moyen âge deux œuvres dont l'une soit à ce point la copie de l'autre. Les scènes comportent le même nombre de personnages et l'on retrouve dans les attitudes, dans les mouvements et dans les costumes les mêmes détails : nous noterons surtout le soldat vêtu à la romaine, tout à fait exceptionnel pour l'époque et qui prouve que l'artiste avait le souci de faire, pour ainsi dire, de l'archéologie, le geste de ce dernier qui prend saint Etienne par la tête, la position du corps du saint au moment de sa lapidation, la façon dont le juge est assis, etc. Quelques petites différences, insignifiantes à vrai dire, pourraient être indiquées : à Paris, le Christ et les anges qui l'accompagnent sont figurés à mi-corps, sortant des nuages et non assis ou agenouillés, la femme accroupie au premier plan, au registre inférieur, allaite son enfant et le personnage qui est derrière elle écrit sur des tablettes[2].

Par une bonne fortune, nous connaissons l'architecte qui procéda dans la seconde moitié du XIIIe siècle à l'allongement des croisillons du transept de Notre-Dame de Paris qui étaient en retrait sur le reste de la façade, par suite de la construction des chapelles de la nef ; c'est Jean de Chelles dont le nom se lit sur le soubassement du portail méridional. L'inscription nous apprend que cette façade sud fut commencée en 1258. La disposition générale du croisillon nord prouve que ses plans sont dus aussi à ce maître d'œuvre, mais comme l'a fait remarquer M. Marcel Aubert, la présence de certaines colonnettes, dont la section s'allonge en bec, et les bases polygonales annonçant déjà presque le XIVe siècle, nous fait penser qu'il date d'une époque un peu postérieure[3].

Le successeur immédiat de Jean de Chelles fut Pierre de Montereau, cité en 1265, un an avant sa mort[4], qui termina sans doute le croisillon sud[5] et éleva en partie le croisillon nord. On ne sait s'il commença les chapelles du fond du chœur. Dans le premier quart du XIVe siècle, le directeur des chantiers est Pierre de Chelles (parent de Jean très probablement), qui édifia quelques-unes des chapelles du pourtour du chœur et modifia l'aspect de l'abside par l'élévation d'arcs-boutants à une seule volée et l'addition de grandes fenêtres ornées de gâbles dans la partie tournante des tribunes.

Il est de toute évidence que le portail de Meaux est postérieur à celui de Paris et cela pour plusieurs raisons. Les documents d'abord nous prouvent que le transept de Meaux a été com-

1. Viollet-le-Duc l'a fait observer le premier dans son *Dictionnaire* (XII, p. 427).

2. Nous noterons aussi quel y avait autrefois à Paris, parmi les grandes statues du portail Saint-Etienne, un saint Denis tenant dans ses mains la partie supérieure de son crâne, comme à Meaux. Cette figure très mutilée, sans tête ni attributs, a été retrouvée rue de la Santé en 1839 derrière le marché au charbon. Elle a été déposée avec plusieurs autres au Musée de Cluny.

3. *Les architectes de Notre-Dame de Paris du XIIIe au XIXe siècle*, (*Bulletin monumental*, 1908, p. 428).

4. Dans un document découvert par l'abbé de Launay, *Bourgeois de Paris maçons au moyen âge* (Vannes, 1908, in-12, p. 16-17).

5. On a fait remarquer que l'inscription du portail méridional porte : Inceptum *vivente* Johanne magistro, ce qui pourrait signifier que l'architecte mourut avant l'achèvement de la façade sud.

mence bien après 1258 ; la décision prise dans le chapitre général de 1258 est là pour nous l'affirmer. Et quand bien même nous n'aurions pas de texte, il suffirait d'examiner de près le style des sculptures et l'ornementation pour s'en convaincre.

A Meaux, l'œuvre trahit une tendance à l'exagération dans les draperies qui sont plus nerveuses, plus fouillées et plus ondoyantes (voyez les vêtements de quelques-uns des docteurs avec lesquels saint Étienne discute). Certaines attitudes, non exemples de déhanchement et même de maniérisme, sont également très frappantes. Nous signalerons, par exemple, les deux anges qui adorent le Christ et un des deux disciples qui ensevelissent saint Étienne. Mentions remarquées pour les statuettes des voussures. Mais ce sont surtout les grandes statues des ébrasements et des tours latéraux qui présentent les caractères de déhanchement et de draperies plus compliquées. Enfin il est bon de noter la multiplication et la finesse des moulures, la disposition des feuillages en deux rangs sur les chapiteaux et les bases polygonales des colonnettes. Nous sommes donc en droit d'affirmer que le portail de Meaux est la copie de celui de Paris. Il paraît avoir été élevé tout à fait à la fin du XIIIe siècle, peut-être même dans les premières années du XIVe à l'époque de Philippe le Bel.

Au point de vue du style et de la composition, le tympan de Meaux est loin d'être entièrement inférieur à celui de Paris, bien qu'il en soit une copie. S'il y a, comme nous le disions à l'instant, une tendance à l'exagération dans le traitement des draperies, par contre certains gestes sont mieux rendus (voyez, par exemple, les bourreaux de saint Étienne). A Notre-Dame, les scènes sont un peu trop rapprochées, tandis qu'à Meaux l'artiste a voulu faire mieux, a cherché à disposer ses personnages d'une façon plus logique et çà et là a surpassé son modèle. Combien il est regrettable que les têtes aient été mutilées ! Elles nous auraient donné bien à des comparaisons sans doute fort intéressantes.

Quel fut l'architecte du portail de Meaux ? Peut-être un des successeurs de Jean de Chelles, qui aurait été appelé pour donner les plans, laissant le soin de l'exécution à un maître d'œuvre local ou à une sorte d'entrepreneur. Nous ne croyons pas qu'il faille songer à Pierre de Chelles, qualifié dans un rapport d'experts de 1316 sur la cathédrale de Chartres de « mestre de l'œuvre de Paris [1]. » Le transept de Meaux devait être projeté et même en grande partie exécuté une quinzaine d'années avant cette date et rien ne nous autorise formellement à croire que le dit Pierre de Chelles ait dirigé les travaux de Notre-Dame dès 1280-1290 [2].

Quant à la sculpture proprement dite, il est très probable, je dirai presque certain, qu'elle est l'œuvre d'un atelier parisien. Il n'y avait pas à Meaux à cette époque d'artistes locaux assez habiles pour exécuter un ensemble aussi important et d'une facture aussi perfectionnée dans certains détails. On retrouve du reste dans les charmants bas-reliefs qui décorent les chapelles absidales de Notre-Dame, au nord, et qui doivent dater des environs de [illegible] le même style dans les draperies souples et onduleuses, le même déhanchement dans les attitudes et le même maniérisme. Les figures d'anges qui enlèvent la Vierge au ciel ne sont pas sans rappeler ceux qui à Meaux sont agenouillés aux côtés du Christ. Nous sommes donc en [illegible] que ce sont des sculpteurs venus de Paris qui ont travaillé à notre cathédrale.

(*A suivre.*) [illegible]

1. Nous savons que Pierre de Chelles [illegible] Denis. Le monument commence en 1298 ou 1299 [illegible] *du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, XIIIe et XIVe [illegible] 189 [illegible]

2. Il était rare qu'un architecte restât attaché [illegible]

NOTES SUR LES CHAPITEAUX DE L'ABBAYE DE CLUNY [1]

LE PARADIS, SES FLEUVES ET SES ARBRES

Ce chapiteau est d'un intérêt capital, il montre jusqu'à quel point fut poussée la perfection du sens décoratif chez les artistes Clunisiens.

Sur chaque face, la corbeille est ornée d'un arbre portant des fruits. Les branches extrêmes, en s'unissant à l'arbre voisin, dessinent les volutes d'angle ; sous chacune d'elles se dresse un personnage, qui représente un des quatre fleuves du Paradis. Ces fleuves sont figurés par de jeunes éphèbes, nus, aux membres souples et longs, aux mouvements élégants, coiffés d'une toque ; sur le front, une raie partage leur épaisse chevelure, qui retombe sur les épaules en laissant l'oreille découverte ; leur remarquable anatomie est une nouvelle preuve du soin que prenaient les artistes de copier fidèlement la nature. Autour de leur corps se déroule un conduit formé par les plantes aquatiques ; une extrémité évasée laisse couler une eau abondante figurée par de fines stries parallèles ; leurs pieds baignent dans cette eau où nagent de gros poissons.

Les fleuves du Paradis ont été interprétés quelques années plus tôt à Vézelay sur un chapiteau célèbre. Il est intéressant de rapprocher les deux sculptures. Là, plus de Démiurges, mais des gnomes à grosse tête, aux membres grêles, aux poses contournées. L'un répand l'eau fluviale contenue dans un bol immense renversé ; l'autre, accroupi, tient de ses mains les genoux écartés pour que la source jaillisse plus facilement de la bouche. Un troisième, assis en travers sur une feuille d'acanthe, fixe un tuyau d'où l'eau s'écoule. Ils sont également coiffés d'une toque ornée de cercles et de points. Ce rapprochement fait mieux ressortir encore la différence de technique et d'inspiration que nous avons déjà signalée plus haut : à Vézelay, un réalisme un peu grossier, à Cluny la recherche et le raffinement.

Symbolique. — La signification des fleuves est abondante comme leurs eaux. Ils représentent surtout le Saint-Esprit et l'effusion de tous ses dons ; ils représentent aussi les Vertus, les Grâces, les Sacrements et l'abondance du bonheur éternel. Le Géhon symbolise la Grâce, la Prudence, saint Mathieu, Isaïe, le Christ-Homme ; le Phison ; les Dons du Saint-Esprit, la Justice, saint Jean, Ezéchiel, le Christ-Dieu, le Tigre ; les vertus, la Force, saint Marc, Daniel, le Christ-Résurrection et Vie ; l'Euphrate ; les fruits des vertus ou les bonnes œuvres, la Tempérance, saint Luc, Jérémie, N. S. le Christ-Prêtre et Victime.

Les fleuves du Paradis arrosent toute une flore mystique : les roses des martyrs, les lys des vierges, les violettes des confesseurs, les herbes plus humbles représentant la Loi, les arbres avec leurs fruits symbolisant les saints et les bonnes œuvres. Au centre du verger céleste

1. Deuxième et troisième article. Voir la *Revue*, 1912, p. 147.

poussent le pommier, arbre de la Science et la vigne arbre de Vie. Ces deux arbres, avec le figuier et l'olivier ornent les quatre faces de notre chapiteau.

La Vigne. D'un cep vigoureux se détachent sarments, feuilles et raisins. Habilement disposée, chaque grappe est en place, pleine et charnue, d'une admirable exécution. A gauche, un gros fruit élargi à sa base par la présence de deux grappillons aux grains plus petits, est copié sur la nature.

Du centre se détache un rameau qui vient reposer sur le tailloir, au milieu d'une riche ornementation, qui couronne la vigne, arbre de vie : c'est le seul côté décoré du tailloir : il faisait face à l'autel ; les trois autres côtés sont simplement moulurés. Cette décoration rappelle la fleur à quatre pétales du chapiteau des Saisons ; mais ici le pétale est fendu dans sa longueur : ce n'est plus une fleur, c'est une hélice. Nous retrouverons ce motif sur les pieds droits des statues des portails de Chartres et de Bourges.

Fig. 1. — Chapiteau de la Vigne de Cluny.

Symbolique. Le Christ (Saint Jean, XV, 5), arbre de vie, est figuré par la vigne, à laquelle sous peine de mort doivent adhérer les sarments, c'est-à-dire les fidèles ; le raisin signifie l'union des Saints dans la Charité du Christ, figurée par la grappe qui, seule garde l'amertume : le Christ s'étant réservé toute l'amertume de la Passion pour nous amener à la Rédemption.

Le Pommier. A la base, les eaux rapides des fleuves sont séparées par des feuilles d'acanthe encadrant une palmette. De cette palmette partent deux troncs robustes : celui de gauche plus court est brisé ; celui de droite se divise en deux branches : l'une, sinueuse, monte vers l'angle pour former avec l'arbre voisin, le figuier, une harmonieuse volute ; l'autre se dirige tout droit vers le tailloir et se termine sur le rebord de la corbeille, par un admirable bouquet de feuillages et de fruits.

De tous côtés, s'épanouissent feuilles et fruits : les feuillages ovales, pétiolés, alternés, éparses ou réunis, pourraient servir à l'illustration d'un traité de botanique. Au centre du tailloir, deux feuilles, pliées sur leur nervure, se font opposition ; regardez dans la nature, vous trouverez toujours ainsi disposées en manière de croissant les feuilles terminales des rameaux du pommier. Les pommes vues de face, de profil, bien suspendues, leur ombilic soigneusement indiqué, étalent leurs formes pleines et appétissantes.

Dans un bel état de conservation, cette sculpture robuste nous semble un des plus beaux spécimens de l'art décoratif de tous les temps.

Cliché Dr Pelzer.
Fig. 14. — LA VIGNE.
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

tes. Rapproché de ses voisins, le pommier et la vigne, notre arbre laisse voir un arrangement conventionnel et stylisé. Les fruits, trop gros, rappellent le citron plutôt que la figue, les feuil-

Cliché Dr Pelzer.
Fig. 15. — L'OLIVIER.
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

Symbolique. — Dans le Paradis, l'arbre de la science, c'est le pommier des Ecritures qui signifie, à cause de l'abondance de ses fruits, les bonnes œuvres, et à cause de la chute d'Adam, l'espèce de douceur que l'homme trouve au péché.

Le Figuier. Plus rare en Bourgogne qu'en Provence, le figuier n'a pas été sculpté d'après nature. Nos artistes, faute de modèles proches, ont dû le représenter d'après leurs souvenirs ou les indications des miniaturis-

Cliché Dr Pelzer.
Fig. 16. — LE FIGUIER.
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY.

les, sans leurs fines découpures lobées, seraient méconnaissables.

Du motif sculpté à la base partent trois rameaux ornés de feuilles et de fruits. Les branches latérales se terminent en volutes : celle du milieu par un petit bouquet un peu conventionnel : trois figues sur quatre feuilles. Nos sculpteurs nous avaient habitués à voir la nature de plus près, et cette stylisation est dépourvue de vérité et de vie.

Symbolique. — Le Figuier signifie l'Église venant de la Synagogue, qui dès lors a produit des fruits nombreux de sainteté et de charité.

L'Olivier. Moins encore que la figue, l'olive ne peut mûrir sous le ciel Bourguignon. Pour représenter l'olivier, nos artistes ont dû s'inspirer des miniatures des psautiers.

Fig. 17. — Le Pommier (Chapiteau [illegible])

Malgré les mutilations, nous pouvons encore goûter l'habile disposition des petits rameaux garnis de feuilles éparses et de fruits, disposés par minces bouquets. Les fruits sont à moitié cachés par les feuilles. Examinés de près, ces détails [illegible] grossis. Pour les rendre visibles de loin, il a fallu en exagérer le volume. L'arbre a été forcément stylisé. Avec son feuillage abondant et délicat, l'olivier ne s'adresse qu'à [illegible]

houette, il se prête mal à un placage en espalier sur la face arrondie d'une corbeille de chapiteau.

Symbolique. — L'Olivier figure la paix, la Justice, la Miséricorde : l'huile qu'on en retire, le Saint-Esprit et ses dons, la grâce et la dévotion.

LA TERRE ET SES TRAVAUX.

Nous ne serions pas autorisé à dénommer ainsi ce chapiteau, dont un seul personnage a été conservé, si un chapiteau de Vézelay ne nous montrait sur la corbeille, des personnages absolument semblables se livrant à des travaux agricoles. Un bon moulage au Trocadéro[1] en permet l'étude et facilite les comparaisons.

Phot. Martin Saint-Léon.

Fig. 18. — Chapiteau de l'église abbatiale de Vézelay.

Quelques fragments, une partie du tailloir, une volute et le personnage dont nous venons de parler, sont les seules parties conservées de notre chapiteau. Elles suffisent pour en montrer l'intérêt et la valeur sculpturale. Deux côtés du tailloir sont encore en place ; on remarque, en leur milieu, une saillie coiffée par une fleur, une anémone, qui semble leur servir de soutien. Il faut souligner la grâce de cette tige brisée qui sort de sa collerette, pour étayer la corolle. Sur un des chapiteaux de la nef d'Autun, nous retrouvons le même motif ; mais quelle plus grande perfection à Cluny.

A un angle se devinent des genoux sous des draperies ondulées au milieu de feuillages. En arrière une chaussure avec trois boucles marque seule la place occupée par un personnage. Sur un médaillon du tympan de Vézelay, on retrouve un homme avec des chaussures toutes pareilles.

Sous l'enroulement d'une volute simple, mais intacte, au milieu de feuilles d'acanthe, s'épanouit une fleur étrange, avec son réceptacle percé de trous et ses pétales inégaux. Elle pèse sur la tête d'un homme vu de profil n'ayant pour tout vêtement qu'un grand manteau et qui se livre à un travail attentif. Sa coiffure bien conservée avec des raies sur le côté est très intéressante. Les cheveux calamistrés

1. Catalogue du Musée. Église de la Madeleine, Vézelay. Don de D. Léon Dru. Quatre personnages sont occupés au traitement de la vigne : trois se servent du sablier, le quatrième d'un soufflet. A cette interprétation on a opposé celle du décortiqueur du maïs.

V. — LES TRAVAUX DE LA [illegible]

Chapiteau de l'église abbatiale de [illegible]

découvrent le front et retombent sur la nuque en formant une boucle entre les deux petits yeux. Le manteau, agrafé sur l'épaule gauche, laisse découverts le torse, le bras et la jambe du même côté. Il encadre ainsi une admirable étude de nu dont on ne saurait trop louer le mouvement, les proportions et l'harmonie. En arrière, le manteau tombe droit avec une perfection qui rappelle certaines statues grecques. De l'autre côté, il dessine des plis d'une grande élégance. Le pied est d'une facture très délicate.

Fig. 17. — [illegible]

Notre artisan, la tête penchée, tient dans ses mains une sorte de panier rustique fait de joncs ou d'osiers tressés. En forme de cône, ce panier se termine par un embout perforé d'ouvertures, une centrale plus large entourée de six orifices plus petits. Surtout visible sur le chapiteau de Vézelay, cette disposition y est deux fois figurée. Nous employons une expression impropre en désignant cet instrument sous le nom de panier ; c'est plutôt un crible, une passoire ou un tamis. Notre travailleur tient cet outil de la main gauche par son embout, il plonge la main droite dans l'intérieur comme s'il voulait en retirer quelque chose.

Dans un livre intéressant sur Vézelay [1], M. Porée décrit le chapiteau du cinquième pilier de la nef, celui-là même dont le moulage est au Trocadéro. Après avoir montré sur la face principale deux hommes, l'un nu, l'autre vêtu, se faisant face et tenant le même outil que notre homme de Cluny, avec le même geste, il ajoute : « Le sculpteur a retracé un des ta- « bleaux les plus charmants de la vie champêtre, des vendangeurs portant des paniers qui « vont s'emplir de raisin dont les lourdes grappes pendent sous le tailloir aux angles de la « corbeille. » Mais on peut voir à Vézelay même dans un des médaillons du narthex qui représente les saisons, une véritable scène de vendange : un personnage coupe des raisins et en

1. Charles Porée. L'*Abbaye de Vézelay*. Paris. [illegible]

rempli un panier rond muni d'une anse, et fait d'écorces tressées, comme de nos jours. C'est un véritable panier de vendange qui ne ressemble en rien à celui du chapiteau de Vézelay. De plus, les fruits qui pendent au tailloir du chapiteau qui nous occupe, ne sont pas des raisins, mais le fruit de l'arum si fréquemment employé comme décoration au XIIe siècle. Il est facile à déterminer : c'est un bel épi serré, formé par de petites baies globulaires, finement ombiliquées.

Nos ouvriers ne cueillent donc pas de raisins, il faut chercher une autre hypothèse. Mais la question vient encore se compliquer : sur une des parois du chapiteau de Vézelay, un homme est représenté manœuvrant un énorme soufflet. Et tout de suite on a évoqué le soufrage de la vigne.

M. Martin Sabon, qui a fait des chapiteaux de Vézelay toute une série de photographies, estime « que la plante soufrée, ou plutôt soufflée, ne semble pas être de la vigne, mais plutôt du maïs et l'opération que figure le chapiteau de Vézelay a sans doute pour objet de dépouiller le grain de son enveloppe. »

Fig. 20. — MÉDAILLON DE LA PORTE CENTRALE DU NARTHEX DE VÉZELAY.

Cette explication ne nous satisfait pas encore pleinement, notre homme ne tiendrait-il pas un tamis pour faire passer le marc ? Ou une ruche ? L'homme au soufflet chasserait les abeilles, ses compagnons penchés sur la ruche renversée en cueilleraient le miel.

Rester une énigme donne parfois plus de prix à un chef-d'œuvre et ajoute quelque chose à sa beauté. Déchiffré ou non, notre chapiteau n'en conserve pas moins une exceptionnelle saveur.

Nous parlerons brièvement des deux derniers chapiteaux : séparés des autres, ils sont placés contre une des parois du Musée Ochier.

L'un n'a pas de personnages. Sa corbeille est garnie de feuilles d'acanthe étagées sur plusieurs plans : les volutes simples, s'en dégagent. Une grosse fleur orne le tailloir.

L'autre chapiteau comporte à chaque coin une figure trop mutilée pour pouvoir être identifiée, et il n'en reste plus d'intéressant que les mains. Dans un angle un tronc drapé et fléchi avec un mouvement de torsion, montre une belle main appliquée sur le flanc droit. Dans un autre angle, un personnage debout n'est plus représenté que par le torse avec une main appuyée sur le cœur. D'une troisième figure il ne reste absolument plus qu'une main gantée d'une moufle avec les doigts unis, le pouce libre, faite d'une peau rude et épaisse soigneusement indiquée par le sculpteur et qui nous rappelle ce vers du Roman de la Rose écrit cent ans plus tard et par lequel nous terminerons cette étude :

Surcot ou cote, ou gans ou mofles.

Dr Pouzet.

L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIIIE SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE [1]

Saint François apparut à ses contemporains comme un autre Christ, venu une seconde fois sur la terre pour prouver, par l'exemple, la possibilité d'une vie vraiment évangélique. Toute la littérature et tout l'art franciscains depuis l'origine s'inspirent de ce syncrétisme entre la vie de Jésus et celle du « Poverello ». Les plus anciennes fresques de la Basilique inférieure d'Assise, dues probablement au pinceau de Giunta Pisano (1235) représentent des faits de l'Evangile placés en regard d'épisodes de la vie du Saint. Bien que ces fresques soient gâtées et mutilées par les grandes arcades qui s'ouvrent sur les murs de la nef, nous pouvons encore aujourd'hui voir l'appareil de la Croix, le Calvaire, la Déposition, et la Mise au tombeau du Rédempteur, sur la paroi de droite, et sur celle d'en face, saint François renonçant à l'héritage paternel, le songe d'Innocent III, le sermon aux oiseaux, les stigmates, et la mort du Saint. Dans la basilique supérieure le concept syncrétique s'élargit : l'Ancien Testament est le symbole du Nouveau, ce que vient confirmer la vie glorieuse de François. Ainsi Pierre Cavallini, Jacob Torriti et leurs successeurs, peignent autour des fenêtres de la nef, seize histoires bibliques opposées à autant d'autres tirées de l'Evangile, pendant que Giotto, aidé du romain Rusuti, crée, dans les vingt-huit fresques sous la galerie, le cycle franciscain. Les pieux visiteurs pouvaient donc dans la mystérieuse pénombre de la crypte et dans la pleine lumière de la Basilique faire le rapprochement entre le modèle divin et son parfait imitateur.

La Basilique d'Assise forme un complet contraste avec l'idéal de pauvreté enseigné par le Saint ; elle fut décorée au moment où la science était désormais entrée officiellement dans l'Ordre. Elle n'est pas une cathédrale, mais elle n'est pas non plus une église de style purement monastique. Thode a montré comment les conditions morales de l'Ordre Mineur ont influencé le concept architectural des grandes églises franciscaines ; mais la décoration de la Basilique d'Assise ne peut être comparée à aucune autre, pour sa richesse et sa magnificence. Sous ce point de vue, elle ressemble plutôt à une cathédrale. Au chapitre de Narbonne, saint Bonaventure, alors général de l'Ordre, fit établir, entre autres règles relatives à la construction et à la décoration des églises des Mineurs, que les fenêtres ne seraient pas ornées, excepté le vitrail situé derrière le maître-autel, dans le chœur, sur lequel il était permis de représenter le Rédempteur, la Vierge, saint Jean, saint François et saint [illegible]

Cette disposition a une importance que personne [illegible] Elle nous montre que déjà vers 1260 les vitraux peints étaient si communs que probablement,

1. La composition de cet article, déposé à la [illegible] vitraux d'Assise une publication, dont il n'a pas été possible [illegible]

2. Adolfo Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma [illegible]

dans les églises de l'ordre on en abusait au point qu'il fallut édicter des prescriptions pour en limiter le nombre. En tout cas, dans la Basilique d'Assise, on ne respectait nullement la décision prise, puisque les treize fenêtres de l'église supérieure, au moment même où l'on couvrait de fresques les murailles, recevaient toutes de splendides vitraux, dont la plus grande partie est parvenue jusqu'à nous. Il est presque certain même qu'ils furent exécutés avant que le peintre décorât les murs voisins [1]. Cependant la ressemblance de style qui existe entre le dessin des vitraux et celui des fresques nous indique que l'exécution des premiers n'a pas dû précéder de longtemps celle des secondes. En un mot, les vitraux furent exécutés à un moment où travaillaient déjà à Assise Cimabué, Cavallini, Torriti et Rusuti, dont la manière se reconnaît dans les figures, dans les scènes, et dans les cadres qui les entourent.

Une étude iconographique des vitraux de la Basilique Supérieure qui sont les plus anciens de l'Italie et les seuls du XIIIe siècle qui subsistent dans ce pays, n'a pas encore été faite. Thode [2] l'a à peine esquissée, très sommairement, et pas toujours exactement. Un seul d'entre ces vitraux, dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue, fut étudié à fond par lui[3] et par M. de Mandach [4]. Notre travail vient donc combler une lacune dont on ne mesurera l'importance que lorsque l'on verra la richesse iconographique des vitraux d'Assise. Ils constituent avec les fresques qui les flanquent, le cycle le plus riche que l'art italien du XIIIe siècle nous ait laissé.

DISTRIBUTION PRIMITIVE DES VITRAUX. LEUR ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

Tous les vitraux, nous l'avons déjà indiqué, ne nous sont pas parvenus : il faut ajouter que parmi ceux que nous conservons encore, quelques-uns ont subi des changements de place, à la suite des restaurations nombreuses dont ils ont été l'objet, et dont la plus récente, due au milanais Bertini (1839), a été néfaste pour plusieurs d'entre eux. Nous avons trouvé dans les archives de la Basilique un grand nombre de documents qui se rapportent à des restaurations de nos vitraux : novembre 1359, janvier 1360, juillet 1362, mai et décembre 1378 ; en juin 1472, Frère Benoît di Menico restaure les vitraux. Les travaux exécutés au temps de Sixte IV, de mai 1477 à septembre 1498, furent plus importants. Fratini [5] et Thode en eurent connaissance ; ces restaurations auraient été faites par François de Terranuova, toscan, et par Valentino d'Udine, dit le « Pazzo ». En 1561, le français Nard était occupé à de nouvelles réparations. En 1790, les frères achetèrent aux chanoines du dôme de Pérouse des vitraux du XVe siècle pour combler les vides survenus dans les anciens vitraux. Il est facile de comprendre que dans ces nombreuses restaurations, les anciens vitraux ont subi quelques altérations : toutefois il n'est pas impossible de deviner quelle fut leur ancienne place, parce que pour la

1. Plusieurs églises d'Italie eurent et ont encore des vitraux sans que les murs soient décorés : qu'il me soit permis de rappeler par exemple, Santa Maria del Fiore, Santa Croce, Santa Maria Novella, à Florence ; le Dôme de Pérouse, etc. Dans la cathédrale d'Orvieto, l'abside eut son vitrail, œuvre de Giovanni Bonino d'Assise, des 1334, tandis que les fresques ne furent commencées qu'en 1350. Dans la Basilique Inférieure d'Assise on voit des vitraux du XIVe siècle, dans les chapelles de Saint Antoine de Padoue, et de Saint Jean Baptiste qui ne recurent jamais de fresques ou qui n'en recurent que trois siècles après. — C. G. Cristofani, *Le Vetrate di Giovanni Bonino, nella Basilica d'Assisi*, parus dans le *Bessegna d'arte Umbra*, Ire année, Ier fasc., pag. 10-11.

2. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien* (Berlin, 1904, p. 598, sqq.). Ceux qui écrivirent sur la peinture des vitraux, comme Gessert, de Lasteyrie, Levy, Holb et Ottin, ou même tous ceux qui étudièrent les fresques de la Basilique, comme Strzygowsky, Zimmermann, Hermanin, Tousca, Aubert, Venturi, etc., s'attachèrent peu à l'iconographie. Aujourd'hui seulement on possède de très belles photographies des vitraux. L'absence de reproduction explique le silence de ces auteurs et des écrivains, qui, comme Fratini, ont écrit l'histoire de la Basilique.

3. Thode, *op. cit.*, pag. 216-217.

4. C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art Italien*. Paris, librairie franciscaine, 1899.

5. P. G. Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco in Assisi*. Prato Guasti, 1882, p. 210 et suiv.

plupart, ils sont restés là où les mirent les artistes du XIIIe siècle et si, quelquefois ils furent déplacés, les sujets qu'ils représentent sont des guides sûrs pour retrouver la place primitive.

Rappelons que la Basilique Supérieure compte treize fenêtres, quatre de chaque côté, le long des deux parois de la nef, trois dans l'abside et une dans chaque bras du transept. Elles eurent toutes, et elles ont encore en grande partie, leurs vitraux. La grande rose, au contraire, resta toujours sans vitraux [1].

Nous indiquerons d'abord quelles sont au point de vue iconographique, les dispositions générales des vitraux d'Assise, nous étudierons ensuite chaque verrière séparément.

Le vitrail du bras sud du transept resté entier, exception faite de la grande rose refaite par Bertini, est consacré, par moitié à la Genèse (Création, Péché d'Adam, Déluge de Noé) et par moitié à la Vierge qui répara par sa Conception la faute de la première femme. Ce vitrail occupe sa place primitive, à côté de l'autel dédié à saint Michel Archange. Il ne paraît donc pas avoir de lien avec l'iconographie des fresques de ce côté de la Basilique, dues au pinceau de Cimabué et représentant des visions de l'Apocalypse et des légendes d'Anges, à moins que l'on ne veuille voir ce lien entre les représentations du commencement et de la fin du monde. Le dessin de ce vitrail grandiose est nettement de Cimabué.

Les trois fenêtres du chœur racontent la vie de Jésus, en même temps que les faits de l'Ancien Testament qui la symbolisent. Les deux latérales, sauf quelques détails, sont intactes. Celle du centre, au contraire, relatée sur l'ordre de Sixte IV par François de Fermanno, fut renouvelée par Bertini. Cependant l'ancienne n'a pas été perdue tout entière, car une moitié, celle qui représente des faits bibliques correspondants à l'Enfance de Jésus, est encore bien conservée dans le premier vitrail de gauche de la nef. Ici aussi nous retrouvons le dessin évident de Cimabué à qui appartiennent les fresques de l'abside, avec la Mort, les Funérailles, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, et des figures de prophètes et de patriarches dans les voûtes, et sous la galerie du triforium. Le concept iconographique est clair. La chapelle principale est dédiée à Marie et au Rédempteur. L'ancien Testament est appelé à confirmer avec la force de ses prophéties, avec l'évidence de ses récits, renfermés sous le voile de la promesse, l'accomplissement de la Rédemption.

Le bras nord du transept est consacré aux Apôtres dont les grandes figures sont peintes sous le triforium, pendant que sur les parois, Cimabué raconte la prédication de saint Pierre, en s'inspirant de la *Légende dorée*. Le vitrail représente, dans la moitié qui est conservée, les apparitions du Christ, à ses disciples après sa mort, et dans la grande rose, l'Ascension. Il ne reste, de l'autre moitié, que quelques fragments, qui se trouvent aujourd'hui dans la Chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, dans la Basilique inférieure, avec des bustes du Christ, d'un ange et de saint Paul. La manière de Cimabué est ici encore plus sensible que dans les autres vitraux.

Certains vitraux de la nef étaient plus particulièrement consacrés aux Apôtres. Il en reste encore deux entiers : l'un, le deuxième à droite, avec les grandes figures des saints Jean et Thomas et dix scènes de leur vie, et l'autre qui, orné d'autant de représentations des saints Barthélemy et Mathieu, occupe la troisième fenêtre à droite. Dans le premier vitrail du même côté, il reste seulement les figures de saint Jacques le Majeur et de saint André. A la place des scènes de leur vie, qui devaient s'y voir autrefois, une ancienne restauration a substitué une magnifique décoration de fleurs géométriques. Un sort pire encore était réservé à un qua-

1 On a pu constater lors de la restauration de 18[illegible]

trième vitrail des Apôtres dont il ne nous reste que deux grandes figures transportées dans la basilique inférieure : celle de saint Simon, dans la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, et celle de saint Jude Taddée, dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. De plus, comme toute trace d'un des vitraux, du XIIIe siècle, de la nef, aujourd'hui remplacé entièrement par des vitraux de Pérouse de la fin du XVe siècle, est complètement perdue, nous n'osons pas supposer que lui aussi fût dédié aux Apôtres, dont la série ne pouvait pourtant être complète. En effet, des huit fenêtres de la nef, trois, ainsi que nous le verrons, possèdent encore les anciens vitraux, avec des sujets divers [1]. Dans le cycle des Apôtres, l'ampleur du dessin et la classique sobriété des compositions sont véritablement romains. Cavallini a fourni les cartons de ces admirables vitraux ; si nous n'y retrouvons peut-être pas les caractères de son style, à travers les altérations de l'exécution de la peinture sur verre, nous y reconnaissons cependant, surtout dans la décoration, l'esprit de son art monumental.

Le troisième vitrail de gauche qui, au point de vue iconographique est des plus intéressants, avec le Christ que supporte saint François, et la Vierge qui soutient l'Enfant Jésus, surmontés de figures d'anges, se trouve certainement à la place qu'il occupait primitivement. C'est une véritable apothéose du « Poverello », dont le dessin dû à Torriti, comme on peut facilement s'en rendre compte en le comparant avec les fresques contiguës de la voûte et des parois, est grandiose. Le quatrième, également à gauche, lui ressemble par le style solennel des dix prophètes, des docteurs de l'Eglise et des saints qui les dominent. Celui d'en face est dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue.

En entrant dans la Basilique, on voit ainsi les attributs héraldiques du Christ, d'un côté, avec les colonnes de l'édifice de la science théologique, et de l'autre, les sectateurs spirituels de l'Evangile. Le grand cycle des vitraux d'Assise était de la sorte convenablement fermé. L'histoire du monde, la Rédemption des hommes, la Prédication de l'Evangile, la Force historique, doctrinale et morale de l'Eglise du Christ représentée par les prophètes, les docteurs, par le « Poverello » et par ses disciples, formaient un tout complet, un livre sans lacunes, dans lequel tous pouvaient lire et se sentir soulevés vers le ciel qui semble ici s'ouvrir à tous les hommes de bonne volonté à travers l'azur éthéré des voûtes [2].

***

Le 2 août 1399, frère Barthélemy de Rinonico, de Pise, présentait au chapitre général des Frères Mineurs, tenu à Assise, son livre intitulé : *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, que Sabatier a jugé « l'ouvrage le plus important qui ait été fait sur la vie de saint François [3]. » Ainsi que cela résulte de la lettre d'approbation du général de l'Ordre, Frère Henri, l'œuvre devait être accompagnée d'une illustration représentant un arbre, ayant à son sommet Jésus-Christ crucifié, et à son pied François, priant à genoux. Aux rameaux de l'arbre pendaient les *fruits*, c'est-à-dire, les diverses concordances de la vie du « Pove-

1. D'après cette hypothèse étaient consacrés aux apôtres le premier, le deuxième et le troisième vitrail de droite de la nef, et le premier et le deuxième de gauche. Quoi qu'il en soit, les trois premiers se trouvent encore aujourd'hui, à leur place d'origine.

2. Nous ne nous proposons pas ici de rechercher à qui appartient l'exécution des vitraux d'Assise, à des artistes français ou allemands ? Nous pensons que l'on n'a pas encore recueilli assez de documents, dans les archives italiennes, sur la peinture sur verre, et que les éléments de solution du problème font encore défaut.

3. *Vie de S. François*. (Paris, Fischbacher 1894, p. CXV.) Cet ouvrage, source franciscaine très importante, a été réédité tout récemment (1906) dans le IVe vol. des *Analecta Franciscana* à Quaracchi, près Florence.

rello » avec celle du Rédempteur. Dans la plus ancienne édition, faite à Milan en 1510, une xylographie représente cet arbre symbolique, le premier *mail* est indiqué par le vers :

Jesus prophetis cognitus, Franciscus declaratur.

Le premier hémistiche est prouvé par soixante-dix faits de la vie du Christ, à chacun desquels sont ajoutées les prophéties qui le concernent *verbis*, et les récits bibliques qui le symbolisent *(figuraе)*. C'est un véritable répertoire iconographique à ajouter à ceux des XIIe et XIIIe siècles. Cependant la décadence du symbolisme apparaît déjà. Le XVe siècle est aux portes. L'art religieux va disparaître dans le grand courant de la Renaissance : les *figuraе* sont nombreuses, parfois superflues, et souvent étranges ou bizarres ; mais dans presque toutes l'on trouve reproduites celles des vitraux du XIIIe siècle, de la Basilique d'Assise. Ne dirait-on pas, qu'en méditant son important ouvrage, le pieux frère de Pise a fixé souvent les yeux sur la série de l'Ancien et du Nouveau Testament destinée à les illustrer ? Il vécut longtemps à Assise ; il a dû longtemps prier et souvent prêcher dans la Basilique et peut-être expliquer les admirables vitraux qui étaient pour les illettrés, un véritable livre de théologie.

La série de l'Ancien et du Nouveau Testament a plus de développement que les autres, dans les vitraux d'Assise. Les deux grandes fenêtres du transept, les trois baies de l'abside contenaient ensemble quarante-sept faits bibliques et trente-quatre traits de l'Evangile. Neuf de ces derniers ont été perdus. Comme on le voit, l'Ancien Testament est plus souvent mis à contribution. Dans la fenêtre du transept du côté du midi, quatorze épisodes de la Genèse racontent la Création du Monde, le Péché d'Adam, et se terminent par la Dérision de Noé, tandis que les fresques de la nef arrivent jusqu'à Joseph reconnu par ses frères [1].

Les trois vitraux de l'abside et celui du croisillon nord contiennent, au contraire, des faits du Nouveau Testament ; à chacun d'eux s'oppose la *figure* de l'Ancien. C'est, en somme, le concept de saint Augustin, exprimé dans cette métaphore : « L'Ancien Testament n'est que le Nouveau Testament, couvert d'un voile, et le Nouveau n'est que l'Ancien, sans voile [2] », métaphore qui a inspiré si souvent l'iconographie du moyen âge. Le vitrail central de l'abside, dont il manque la moitié qui contenait les faits de l'Evangile, était consacré à l'enfance de Jésus, depuis l'Annonciation jusqu'à la fuite en Egypte. Nous trouvons dans le vitrail de droite, un autre épisode de l'Enfance de Jésus, la Dispute avec les Docteurs. La Vie publique de Jésus-Christ est représentée seulement par trois épisodes : le Baptême, la Transfiguration et Jésus chassant les vendeurs du Temple. Dans la même fenêtre commence ensuite la Passion du Christ

---

1. C'est l'épisode auquel s'arrêtent, en général, les cycles de l'Ancien Testament [illegible] XIIIe [illegible] croyons utile, pour faciliter les comparaisons qui peuvent se présenter, de [illegible] de la nef, en mettant en caractères italiques ceux qui se trouvent aussi sur les vitraux.

Ancien Testament. 1° *Séparation de la lumière et des ténèbres* [illegible] *d'Adam* ; 3° *Création d'Ève* ; 4° *Le péché originel* [illegible] *l'Eden* ; 7° *L'Offrande de Caïn et d'Abel*. 8° *Le meurtre d'Abel* [illegible] Sacrifice d'Abraham ; 12° *Abraham et les trois anges* [illegible] *ses frères* ; 16° *Joseph reconnu par ses frères*.

Nouveau Testament. 1° *L'Annonciation* ; 2° [illegible] ; 3° [illegible] *ges* ; 5° *La Présentation au Temple* ; 6° *La Fuite en Egypte* ; 7° [illegible] *Jésus* ; 9° Les Noces de Cana ; 10° La Résurrection de Lazare ; 11° *Le Baiser de Judas* ; 12° La Flagellation ; 13° *La montée au Calvaire* ; 14° *Le Crucifiement* ; 15° [illegible] la grande rose.

Il faut ajouter à ces derniers sujets [illegible]

Sont entièrement détériorées : pour l'Ancien Testament [illegible] 10 et 12. Elles ont presque toutes subi les [illegible] précieuses peintures n'ont pas encore été l'objet d'une [illegible]

2. *Civitas Dei*, Lib. XV, c. 26.

dont cinq épisodes, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'au Baiser de Judas, occupent les derniers petits panneaux. La Passion se continue, sur le vitrail de gauche, depuis la Montée au Calvaire jusqu'à la Pentecôte. Dans le vitrail du transept se trouvent représentées, dans six médaillons, les apparitions du Christ après sa Résurrection, aux Saintes Maries, à Simon-Pierre, aux disciples d'Emmaus (trois panneaux), aux apôtres dans le Cénacle.

La caractéristique de l'iconographie de nos vitraux c'est qu'ils ne présentent presque aucune trace du récit des Evangiles Apocryphes. Si l'on supprime le Retour des Mages et la Chute des Idoles en Egypte, qui, peut-être, étaient peints dans le Cycle de l'Enfance, nous ne trouvons pas d'autres épisodes qui aient été inspirés par ces délicieuses légendes. L'apparition à saint Pierre ne vient pas des Apocryphes : elle ne contient pas la grotte dans laquelle l'apôtre s'était réfugié, et il est évident que c'est le récit des évangélistes, saint Luc et saint Jean, qu'a voulu représenter notre artiste [1].

En résumé, nous avons dix épisodes de l'enfance du Christ, trois de sa Vie publique et vingt de sa Passion. La proportion de ces derniers est plus forte que dans les cycles des vitraux français. La vie publique de Jésus n'est souvent représentée dans des vitraux français que par les quelques faits contenus dans les vitraux italiens auxquels il faut ajouter les Noces de Cana, la Tentation du Christ et la Résurrection de Lazare [2]. Mais nous ne connaissons pas d'exemples où la dernière partie de la vie du Rédempteur fût développée dans une série double de celle de son enfance. Ce qui pourrait étonner ailleurs ne doit pas surprendre à Assise : la Basilique n'est-elle pas consacrée précisément à celui qui avait presque perdu la vue, à force de pleurer sur les souffrances du Christ, et dont le corps portait les stigmates visibles de la lance et des clous ?

Les *figures* placées en regard des faits évangéliques sont le plus souvent les mêmes que celles qui sont usitées en France ; les exceptions, ainsi qu'on le verra, sont rares. Cependant, par leur style, elles appartiennent bien à la renaissance de l'art italien. Cimabué, ce grand rénovateur de la peinture y a mis l'empreinte de son génie. C'est ce qui donne aux vitraux d'Assise un nouvel intérêt. Les compositions y prennent un ton dramatique qui, s'il n'est pas encore aussi puissamment humain que celui de Giotto, n'en conserve pas moins tout l'esprit religieux du grand art du XIIIe siècle. Le marchand qui prend livraison de Joseph, vendu par ses frères, est une figure franchement florentine. Le réalisme fait son apparition et bientôt il renouvellera tout ; mais là même où l'artiste s'inspire des modèles anciens, il sait nous donner des figures d'une expression si intense qu'on ne saurait en trouver de semblables que dans les créations de Michel-Ange. Le Jésus qui, dans le jardin de Gethsémani, se laisse tomber sur le sol, comme accablé sous le poids de la souffrance, le Job qui appuie sa joue amaigrie sur ses mains jointes, vaincu et désolé, sont deux tableaux dignes d'être cités parmi les chefs-d'œuvre de l'art du moyen âge. Ces figures suffisent seules à nous prouver l'italianisme des vitraux d'Assise. L'exécution peut être attribuée à des maîtres français ou allemands; mais personne, ni en France ni en Allemagne, n'aurait su « illustrer » ainsi les deux plus grands livres de l'humanité : la Bible et l'Evangile.

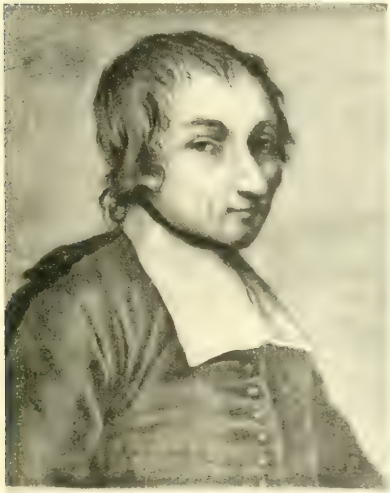
J. CRISTOFANI.

(A suivre).

1. D'où le sujet du *Pasce oves*.
2. Ces deux derniers figurent cependant dans les fresques de Lunet, nos 9 et 10.

JEAN RESTOUT ET LES "MIRACLES" DU DIACRE PÂRIS (1737)

L'Eglise romaine a seule le droit d'accorder à ses enfants les honneurs de la béatification et de la canonisation. Ce droit, nul ne le lui conteste depuis le XIIe siècle, mais de tout temps la voix publique s'est élevée en faveur de ceux qui, étant morts en odeur de sainteté, lui paraissaient mériter des autels, et la sacrée Congrégation des rites ne fait le plus souvent que ratifier un jugement de l'opinion. Saint Louis au XIIIe siècle, saint François de Sales et sainte Chantal au XVIIe, saint Labre au XVIIIe et le curé d'Ars au XIXe ont été canonisés par les foules avant de l'être par la Curie pontificale. La Mère Angélique, pansant un jour à Port-Royal la Mère de Chantal, qui s'était blessée légèrement, fait mettre de côté les linges imbibés de son sang : « Gardez-les soigneusement, disait-elle à ses filles, ce seront un jour des reliques. » L'abbé de Saint-Cyran, prisonnier à Vincennes, avait toujours sur sa table les portraits de M. de Genève et de Mme de Chantal qu'il invoquait matin et soir ; enfin ce sont les jansénistes qui les premiers, en 1784, ont plaidé la cause de Benoît-Joseph Labre. Au centre d'un vieux reliquaire plein de souvenirs de Saint Médard se trouve un morceau de la ceinture de ce célèbre thaumaturge.



FRANÇOIS DE PÂRIS

n. Paris

Fig. 1

Il n'y a donc pas lieu d'être étonné si la mort du diacre François de Pâris (*fig. 1*), en 1727, et les phénomènes extraordinaires qui se produisirent autour de sa sépulture méditent ses amis à le proclamer bienheureux. N'oublions de ce fait aucune étude *Ex quibus*, Pâris avait été enterré sommairement par le clergé de la paroisse Saint-Médard (*fig. 2*). Le cardinal de Noailles, son archevêque, appelant comme lui était venu en pèlerinage auprès de sa tombe (*fig. 3*). L'opinion publique s'émut, l'image de piété populaire [illegible] François de Pâris, et comme il arrive toujours en pareille circonstance, on établit à plaisir le [illegible] saint, comme on avait enlevé jadis saint Vincent de Paul et saint François de Sales. [illegible] nographie du diacre Pâris en 1727 et durant les [illegible] ans qui suivirent vérité [illegible] finiment curieuse, elle ne présentait pas beaucoup d'œuvres d'art.

Mais en 1736, un riche conseiller au Parlement de Paris, converti sur la tombe même du saint diacre, Carré de Montgeron, prit en main la cause de François de Pâris. Il entreprit de démontrer à tout l'univers « la Vérité de ses miracles », et pour parler aux yeux en même temps qu'il parlait à l'esprit, il chargea un peintre de grand talent d'illustrer magnifiquement son ouvrage. C'est ainsi que Jean Restout, un des maîtres de l'école française au XVIIIe siècle, composa un certain nombre de dessins dont les gravures, malheureusement anonymes, sont de beaux spécimens d'un art qui voulait être et qui, toutes réserves faites, est véritablement chrétien.

Obsèques de « Monsieur de Paris »

Fig. 2.

***

Fils et petit-fils de peintres normands qui n'étaient pas sans mérite, neveu et filleul de l'illustre Jouvenet, Jean Restout (*fig. 4*), naquit à Rouen en 1692, et il put étudier la peinture en contemplant les œuvres de Poussin, de Lesueur, de Lebrun, de Mignard, de Jouvenet surtout, son véritable maître dans l'art de composer un tableau et de grouper des personnages. Il fut admis à l'Académie de peinture en 1720, et il devint rapidement célèbre. Le *Triomphe de Bacchus*, une de ses compositions mythologiques ou allégoriques les plus admirées, fut acheté par Frédéric II ; mais Jean Restout, gendre de Claude Hallé, le peintre le plus religieux du XVIIIe siècle, s'adonna plus particulièrement à la peinture religieuse, qui convenait mieux à la noblesse de son caractère et à la profondeur de ses convictions. On a de lui une *Cène* (*fig. 5*) qui, sans valoir celles de Léonard de Vinci et de Philippe de Champaigne, est néanmoins d'une belle ordonnance, et dénote un respect des choses saintes qu'on ne rencontre pas toujours chez Lemoine, chez Vanloo, à plus forte raison chez François Boucher. Comme Jouvenet, son oncle, Restout inclinait quelque peu vers le jansénisme, et ce n'est certainement pas le hasard tout seul qui lui a fait faire de beaux et vigoureux portraits de Firmin Tournus, confesseur du diacre Pâris. Restout a fait de même un tableau représentant d'une manière assez heureuse Pâris mourant visité par son frère le conseiller [1].

« Mgr le Cardinal de Noailles visite le tombeau de Monsieur de Paris »

Fig. 3.

1. Ce tableau est aujourd'hui conservé avec un *Saint Benoît en extase* du même peintre, à Saint-Lambert, près de

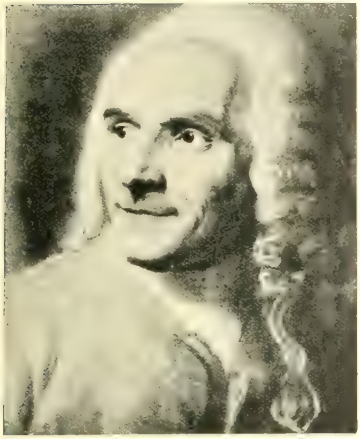


Fig. 4. — PORTRAIT DE RESTOUT, PAR LA TOUR

et c'est d'après un dessin de lui qu'on a gravé le *Pèlerinage de piété*, c'est-à-dire Fournus et Pâris allant à Port-Royal des Champs, une des plus belles œuvres de la gravure française *(fig. 5)*. Suivant toute apparence, ces différents ouvrages ont été commandés à Restout par Jérôme Nicolas de Pâris, frère du diacre et conseiller au Parlement, et il y a tout lieu de croire que le conseiller Carré de Montgeron a été mis en rapport avec Restout, vers 1731, par Jérôme Nicolas de Pâris, son confrère et son ami.

Montgeron, qui était fort riche, demanda au peintre de Pâris et de Fournus d'illustrer l'ouvrage qu'il imprimait alors et qu'il intitulait : *La Vérité des miracles opérés à l'intercession de M. de Pâris et autres appellans* (sic), *démontrée contre M. l'Archevêque de Sens. Tome premier.*

Il voulait que cet ouvrage fût orné de très belles gravures, car il se proposait de le dédier à Louis XV et d'en offrir un exemplaire au duc d'Orléans. Montgeron mit ce projet à exécution et, le 29 juillet 1737, ayant obtenu une audience du roi, il lui remit en mains propres un fort volume in-4° dont la reliure, admirablement conservée, est regardée par les connaisseurs comme une des merveilles de l'art des Derome et des Pasdeloup *(fig. 6)*.

Dans l'exemplaire remis à Louis XV figuraient un portrait du diacre Pâris en prière, une vue d'ensemble du petit cimetière de Saint-Médard, et dix-huit estampes, groupées deux par deux et représentant des scènes de miracles. Ces gravures au burin, d'un fini admirable, avaient toutes été exécutées d'après les dessins de Jean Restout ; mais il n'avait pas signé, pas plus que le graveur, l'imprimeur et le relieur. La prudence la plus élémentaire exigeait qu'il en fût ainsi ; les uns et les autres auraient été incarcérés sans jugement, comme le fut aussitôt Carré de Montgeron, coupable d'avoir manqué de respect au roi en lui offrant publiquement un très beau volume. Mais ce sont là des détails purement historiques ; il s'agit de voir quel a été en cette circonstance le rôle de Jean Restout cherchant à faire de l'art chrétien.

Il leur a donné au point du cœur [illegible] d'amitié [illegible]

* * *

Quand il accepta d'illustrer pour Carré de Montgeron

Chevreuse, ces deux toiles proviennent des [illegible] les jansénistes du faubourg Saint-Antoine ; elles [illegible] dont [illegible] un admirable *Saint Bruno* de Jouvenet.

la *Vérité des miracles de M. de Pâris*. Restout savait bien qu'il aurait à travailler dans des conditions très difficiles. Artiste de grand talent, sinon de génie, il ne lui était pas permis de s'abandonner aux caprices de son imagination : il lui était interdit de représenter des scènes de pure fantaisie. On ne lui demandait pas des illustrations proprement dites, on voulait ce que nous appelons aujourd'hui des figures explicatives et schématiques. Restout dut s'entendre avec Montgeron, écouter attentivement la lecture des divers chapitres de son livre, visiter peut-être avec lui, un album à la main, le petit cimetière de Saint-Médard, y prendre des croquis et s'attacher à en reproduire exactement les moindres détails. Pour ce qui est des « miraculés » il est plus que probable que Restout les a dessinés d'après nature. J'ai visité le petit cimetière de Saint-Médard avant qu'on ne l'ait détruit pour édifier sur son emplacement une chapelle des catéchismes : les dessins de Restout sont d'une fidélité parfaite. La gravure qui représente Montgeron en prière sur la tombe du diacre Pâris (*fig. 8*) donne l'idée la plus juste de ce petit enclos, qui avait exactement neuf mètres de coté [1]. Ce sont bien les fenêtres des charniers, trois sur chaque face, c'est bien le petit toit couvert de tuiles ; le dessinateur n'a rien inventé. Le personnage agenouillé sur la tombe, et pour ainsi dire abîmé dans ses méditations, c'est Montgeron lui-même, et il a dû poser ainsi. Parmi ceux qui sont groupés autour de lui, les contemporains pouvaient reconnaître, et nous reconnaissons nous-mêmes, pour avoir vu leurs portraits ailleurs, les conseillers Pucelle et Titon, l'oratorien Degennes, les abbés Tour-

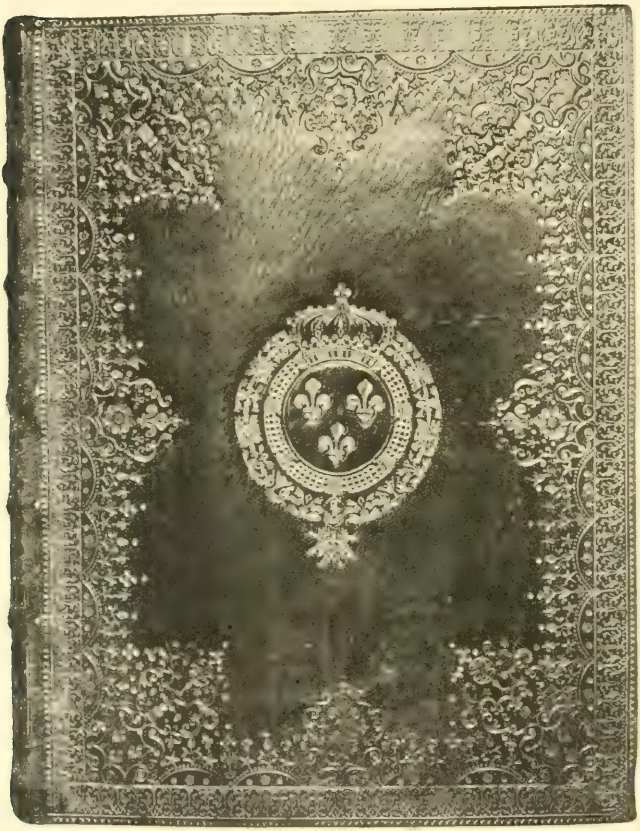


FIG. 8. — LA VÉRITÉ DES MIRACLES DE M. DE PARIS
Reliure de l'exemplaire présenté à Louis XV.

[1] Cette gravure modèle ne seulement place pour qu'elle prenait place dans un volume in-4° : exactement 280 millimètres sur 211. On ne saurait dire par qui elle a été gravée.

nus. Levier et quelques autres de ceux qu'on appelait alors les [illegible] de la [illegible] cette admirable composition, qui respire la piété et le recueillement et qui [illegible] compte [illegible] acte de foi, c'est avant tout un document pour l'histoire. Montgeron et Restout [illegible] en fût ainsi.

Mais en France l'art proprement dit ne perd jamais ses droits [illegible] peut-être [illegible] examinant avec attention la belle gravure qui représente Montgeron sur la tombe de Paris. Il n'y a pas moins de cinquante personnages dans cette page d'histoire [illegible] peut l'appeler ainsi sans exagération. [illegible] et la vérité exigeait que l'artiste en représentât quelques-uns affalés sur la tombe ou blottis sous la pierre tumulaire. Restout n'y a pas manqué ; mais avec quelle discrétion, avec quelle délicatesse il a traité ces quelques scènes de réalisme ! Comme on reconnaît en lui un admirateur d'Eustache Lesueur, un disciple et un émule du grand peintre de la vie de saint Bruno ! Ces détails réalistes ne font d'ailleurs que mieux ressortir la beauté du reste : il y a dans cette composition plus de vingt figures admirables. Pas de vieillards, pas d'enfants : ce ne sont que des hommes faits, des jeunes gens et des femmes. Les têtes de femmes surtout sont traitées avec un art merveilleux : on voit bien les coiffes de 1735, on chercherait vainement les minois effrontés des contemporains de Boucher et de Mme de Pompadour. Enfin Restout, d'accord avec Montgeron, a voulu que cette réunion de gens de toutes conditions ne donnât pas l'idée d'une cohue ; il s'agissait de démontrer à Louis XV, ce qui était alors rigoureusement vrai, que tout se passait à Saint-Médard avec ordre et avec décence. Le soldat de la maréchaussée qui est près du tombeau, une hallebarde à la main, ne figure là que comme un [illegible] juste valeur l'estampe de Restout, il faut la comparer avec celles qui ont traité le même sujet à la même époque : la plupart d'entre elles sont [illegible] partials [illegible] la meilleure est une gravure de grande [illegible] d'Amsterdam, et qui, selon toute apparence, est [illegible]

1 Le fondement de la prière [illegible] et le [illegible] trop peu crédule sont des présomptueux [illegible]

tion est fort intéressante elle aussi : on y compte plus de quatre-vingts personnages, y compris des estropiés et même un cul-de-jatte, un vieux moribond, un nègre, un gamin des rues, un enfant au maillot que sa mère porte sur son dos, preuve que ce dessin n'est pas d'un parisien, et jusqu'à des chiens : l'imitation de Callot est manifeste *(fig. 91)*.

Il y a plus de mouvement que chez Restout, mais il ne faut pas demander à cette estampe ce qui caractérise l'autre, le recueillement qui convient à une œuvre véritablement religieuse.

***

Les gravures que Carre de Montgeron a fait placer en tête des divers chapitres de son ou-

vrage sont très différentes de celle qui est comme le frontispice du livre. Mais elles présentent pour le lecteur qui veut s'instruire et pour l'amateur qui se plaît à contempler des œuvres d'art un intérêt plus grand encore : on y saisit sur le vif et le souci de la vérité historique et le soin de bien marquer les contrastes. En effet les gravures, toutes à pleine page et de format in-4°, sont toujours groupées deux par deux : sur la page de gauche, c'est la pauvre nature humaine abandonnée à ses misères et rongée par les maladies ; sur la page de

droite, c'est le triomphe de la miséricorde d'une [illegible] la vie ou du moins à la santé. Réalisme d'un côté, idéalisme de l'autre, [illegible] voilà ce qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Ce qui fait [illegible] de l'œuvre de Jean Restout une œuvre unique en son genre, et la chose est d'autant plus [illegible] pas avoir été signalée par les historiens de l'art français.

Le premier volume, présente au roi en juillet [illegible] contient dix-huit gravures correspondant à neuf démonstrations ou expositions de miracles dont voici la liste exacte. Il peut être bon de la donner, car le livre de Montgeron est une [illegible] bibliographique, et d'autre part ceux-là sont bien peu nombreux qui possèdent la collection complète de ses gravures détachées.

1. Démonstration du miracle opéré sur Dom Alphonse *[illegible]*
2. Celle du miracle opéré sur Marguerite *[illegible]*
3. Celle du miracle opéré sur Marie-Anne *[illegible]*
4. Celle du miracle opéré sur Marguerite *[illegible]*
5. Celle du miracle opéré sur Philippe *[illegible]*
6. Celle du miracle opéré sur Pierre *Gautier* [illegible]
7. Celle du miracle opéré sur Louise *[illegible]*
   Exposition du miracle opéré sur Marie *Corbet*
8. Démonstration du miracle opéré sur Louise *[illegible]*

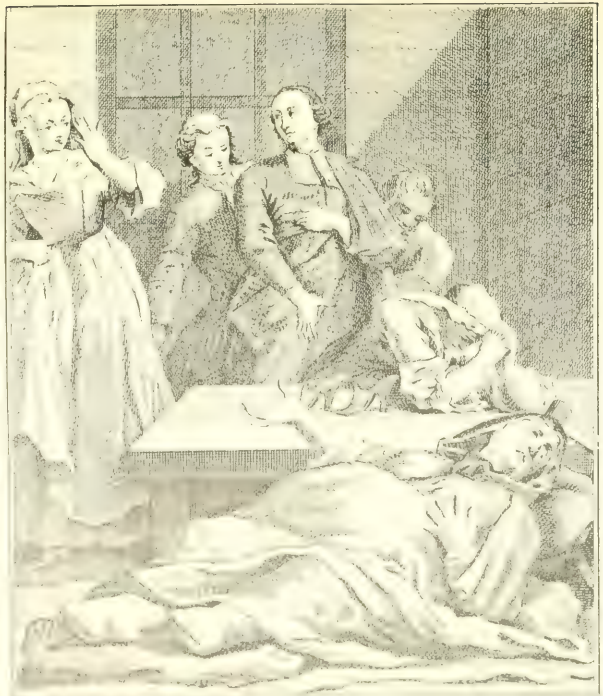
Cet ensemble de dix-huit planches donne un total de vingt si l'on compte, avec le frontispice, le portrait de Pâris en prière devant son crucifix, qui est certainement de la même main que le reste. Pour mener à bonne fin en très peu de temps un travail aussi considérable, Restout, qui savait admirablement dessiner et qui était la conscience même, commença par faire des études de détail. Un architecte parisien, amateur très éclairé des choses de l'art et de l'archéologie, possède un certain nombre de ces esquisses originales de Restout : en contemplant les dessins que possède M. Louis Périn, on se rend compte du travail préparatoire de l'artiste. Il dessinait d'après nature, et puisque les « miraculés » consentaient à livrer leurs noms à la publicité, il est évident qu'ils ne refusaient pas au dessinateur l'autorisation de reproduire les traits de leur visage et les détails de leur costume, peut-être de leur ameublement. Il y a donc un certain nombre de portraits dans le volume de Carré de Montgeron ; la preuve en est que les esquisses ont subi parfois des modifications assez importantes, et que néanmoins les changements ne portent jamais sur les traits du principal personnage.

Mais, par exemple, il est des choses que Restout n'a certainement pas dessinées d'après nature, ce sont les déformations de membres, les ulcères, cancers et autres horreurs qu'il n'a pu voir, puisqu'une guérison radicale les avait fait disparaître. Quand il représente la demoiselle Thibaut avec « un ventre enflé par un squirre d'une grosseur énorme, les jambes grosses comme le corps d'un enfant, les pieds tout ronds, gros comme la tête, le côté gauche en paralysie complète, les doigts de la main gauche ankylosés, très écartés et couverts d'ulcères » *(fig. 10)*, son crayon ne fait qu'interpréter le texte qu'il a eu sous les yeux ; mais il y a lieu d'admirer la puissance de ce crayon réaliste, et dans la planche correspondante, tout en conservant les détails essentiels, ce même crayon est d'un idéalisme surprenant *(fig. 11)*. Les traits de la demoiselle Thibaut, altérés par la douleur dans la première planche, prennent dans la seconde une expression de joie reconnaissante, mais ce ne sont pas deux physionomies différentes, c'est toujours bien « la demoiselle Thibaut ».

Même observation au sujet des deux planches consacrées à Marguerite-Françoise Du Chesne *(fig. 12 et 13)*. Dans ces deux gravures, d'une simplicité si émouvante, il n'y a que des femmes, l'infortunée jeune fille torturée par cinq années de souffrance et guérie ensuite en cinq jours, sa mère et une servante : la représentation des scènes où il n'y a que des femmes me paraît être le triomphe du talent de Restout.

Non content de prendre des croquis au petit cimetière de Saint-Médard, et de dessiner à domicile choses et gens, le scrupuleux artiste cherchait parfois à se documenter dans la rue, et c'est ainsi que l'une des deux gravures consacrées à la demoiselle Hardouin *(fig. 14 et 15)* représente cette pauvre fille évanouie au sortir d'une chaise à porteurs. C'est une scène curieuse de la vie parisienne au commencement du XVIIIe siècle. Quant à la gravure correspondante, elle représente Louise Hardouin étendue sur la tombe de Pâris, et on peut remarquer ici ce qui caractérise le mieux la manière de Restout. Le texte imprimé au bas de la planche porte ces mots : « Tous ses membres paralytiques se raniment et s'agitent avec une violence extraordinaire. » Il s'agit là de convulsions dont la représentation pouvait être horriblement réaliste ; Restout ne l'a pas voulu ; c'était l'idéalisme qui devait toujours vivifier les compositions destinées à démontrer les guérisons. Aussi les trois personnages qui tiennent les bras et les jambes de Louise Hardouin ne semblent pas suer sang et eau ; tout se passe en douceur, et le visage de la patiente est comme illuminé par un rayon de foi et d'espérance. Si ce n'est pas là de l'art chrétien, il n'y en a jamais eu nulle part.

Ainsi donc le souci de la vérité, ou tout au moins de la vraisemblance, joint à un sentiment



LA DEMOISELLE THIBAUT

LA DEMOISELLE THIBAUT

religieux très vif, voilà ce qui a guidé Jean Restout quand il a entrepris d'illustrer le livre de Carré de Montgeron ; mais il n'en a pas moins fait œuvre de maître et de grand maître : osons dire que les planches de la *Vérité des Miracles* sont aussi belles que les célèbres illustrations de Molière gravées l'année précédente d'après les dessins de François Boucher.

S'il est bien certain que Restout est l'auteur des dessins qui ont été gravés en 1737, on ne saurait dire quel est le graveur dont le burin les a si admirablement traduits, en les interprétant parfois avec une grande indépendance et un rare bonheur. Serait-ce Petit ou Le Bas ? Ces deux artistes avaient, l'année précédente, gravé d'après Boucher les planches du nouveau Bréviaire de Paris [1] ; la chose n'est donc pas impossible, étant donnée la légèreté de la touche ; elle n'est guère probable parce que ces deux graveurs ne pouvaient pas travailler simultanément pour l'archevêque Vintimille et pour le panégyriste du diacre Pâris, pour l'archevêché et pour Saint-Médard. A-t-on gravé ces planches en cachette chez les Cochin, ou chez Tardieu, ou chez Beauvais, qui avait déjà travaillé d'après Restout ? Autant de questions auxquelles l'histoire ne trouve pas de réponse, parce que le travail des artistes a dû être entouré du plus profond mystère. Nous pouvons, en ce qui concerne Restout, écarter un coin du voile ; il a signé un portrait de Tournus qui a été signé de même par le graveur Mutel ; les autres n'auraient eu garde de se faire connaître, car les événements prirent aussitôt une telle tournure, que dessinateurs, graveurs, imprimeurs et relieurs étaient perdus sans ressource si la police avait pu les découvrir.

Carré de Montgeron remit la *Vérité des Miracles* entre les mains de Louis XV, le lundi 29 juillet 1737, et l'on a de cette scène de la cour de Versailles trois ou quatre gravures de haute fantaisie, dont la moins mauvaise paraît provenir de Hollande. De là il se rendit chez le duc d'Orléans, auquel il offrit un deuxième exemplaire, relié sans doute aux armes du prince ; et il se préparait à en distribuer d'autres, à en faire, comme on disait alors, des présents, quand on vint l'arrêter, au nom du roi, le mardi 30. Enfermé à la Bastille, il n'en sortit que pour être interné ou incarcéré successivement à Villeneuve-les-Avignon, à Viviers et à Valence, où il mourut en 1754. La police traquait depuis longtemps, comme nous l'apprenons par les *Nouvelles Ecclésiastiques*, les « peintres, graveurs et imagiers » qui osaient faire et vendre des portraits du diacre Pâris ; elle opéra plusieurs descentes chez les gens suspects, mais elle ne découvrit pas les planches gravées d'après Restout. Le lieutenant de police, Hérault, se vanta d'avoir saisi chez le libraire de Montgeron cinq mille exemplaires, — un joli chiffre, — de la *Vérité des miracles* in-4°, et il est probable que ce vandale les a détruits, sauf à en conserver, ce que faisaient couramment les gens de sa profession, quelques exemplaires pour lui et pour ses amis. La première édition se trouva ainsi presque anéantie. Mais l'intrépide Montgeron ne se découragea pas ; il avait en France et à l'étranger des auxiliaires actifs et dévoués, avec lesquels il put communiquer très régulièrement durant plusieurs années, et peu lui importait la dépense. Ce qui restait de l'édition saisie fut mis en vente, avec un nouveau titre, au prix extraordinaire de « trois livres, y compris les vingt estampes, » et cette édition fut aussitôt remplacée par une autre de même format, qui parut à Utrecht. Les caractères en étaient plus beaux, le papier était de meilleure qualité, et comme les planches avaient été sauvées et transportées hors de France, les gravures qui accompagnent le texte avaient été tirées avec plus de soin peut-être que dans l'édition de Paris. Une vignette de titre, portant la

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1911, p. 121-130, fig.

MARGUERITTE FRANCOISE DU CHÊNE

MARGUERITTE FRANÇOISE DU CHÊNE

LA Dte. HARDOUIN

LA Dte. HARDOUIN

mention. *P. Yver sculpsit.* représentant à la fois l'apothéose de Pâris et quelques-uns des miracles opérés sur son tombeau. Jean Restout était absolument étranger à la composition de cette vignette plus que médiocre. Trop heureux d'avoir échappé au grand danger que lui avait fait courir l'arrestation de Montgeron, il ne prit aucune part à cette réédition, ni aux éditions suivantes, ni à la publication du second volume, paru en 1741, ni à celle du troisième et dernier volume, qui est de 1747. Il y a dans ce dernier volume quatre gravures étranges représentant au vif les scènes de convulsions de Gabrielle Moller : à coup sûr, elles n'ont pas été gravées d'après les dessins de Restout. Il n'a pas davantage collaboré à l'édition populaire que les mandataires de Montgeron firent imprimer en deux volumes in-12 (1737). Les gravures de la grande édition s'y retrouvent, mais évidemment réduites, à cause du changement de format, et toutes inversées, ce qui était à droite se trouvant à gauche, et réciproquement. C'est un peu de la gravure de pacotille, mais il ne faut pas oublier que les graveurs, même illustres, les Drevet, les Nicolas Cochin, les Audran, étaient en même temps des marchands, et qu'ils en donnaient à l'acheteur pour son argent.

Mais l'œuvre de Restout ne se réduit pourtant pas aux vingt estampes dont il a été question jusqu'à présent. Montgeron lui avait demandé, ou, si l'on veut, commandé d'autres dessins : ils avaient été gravés comme les précédents, et par le même artiste, et Montgeron, qui en était devenu propriétaire, les tenait en réserve pour les donner au public dans un second volume. Malgré sa captivité, il put surveiller la publication de ce volume, qui parut quatre ans après le premier, et fut plusieurs fois réimprimé. Voici la liste des dessins de Restout qui s'y trouvent gravés :

1. Démonstration du miracle opéré sur Anne *Augier*.
2. Démonstration du miracle opéré sur la dame *Slapart*.
3. Démonstration du miracle opéré sur Catherine *Fourcroy*.
4. Observations sur les miracles opérés sur Catherine *Bigot*.
5. Démonstration du miracle opéré sur Madeleine *Durand*.

Il faut joindre à cette liste l'indication d'une gravure isolée, représentant la petite *Aubigan* aux jambes crochues ; celle-là est simplement une scène de secours violents, la jeune fille remet ses os en place à grands coups de battoir, et l'on n'oserait assurer que le dessin soit de Restout : en tous cas il serait d'un artiste cherchant à imiter sa manière. De même, il n'est pas certain que la planche représentant Anne Augier sur son âne soit du même graveur que le reste ; en raison des descentes de police et des confiscations, il put bien y avoir chez les graveurs et chez les imprimeurs un certain désarroi.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Jean Restout, collaborateur de Carré de Montgeron, se compose de trente planches au moins ; elles sont fort belles, et elles mériteraient d'être reproduites par les procédés modernes. Si je ne me trompe, elles pourraient donner lieu à une publication qui intéresserait au même degré les historiens, les physiologistes, les médecins et les artistes. On y verrait combien les persécutions du XVIIIe siècle ont été nuisibles à la science et plus encore aux beaux arts. Quand un ordre de Louis XV fit fermer le petit cimetière où reposait Pâris, un plaisant écrivit sur la porte :

De par le roi, défense à Dieu
De faire miracle en ce lieu.

On aurait pu ajouter, mais en prose : Défense aux artistes de faire des chefs-d'œuvre ! S'il n'avait tenu qu'à Louis XV, les gravures de Restout auraient été anéanties, et on conviendra que c'eût été dommage.

A. Gazier.

MÉLANGES

Le Couronnement de la Vierge du Château de la Ferte Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry

D'APRÈS UN RÉCENT MÉMOIRE DE M. LE COMTE PAUL DURRIEU.

Ces deux œuvres capitales dans l'histoire de la sculpture et dans celle de la peinture en France au début du XVe siècle posent à la fois un problème historique et un problème iconographique du plus grand intérêt. Elles sont à peu près contemporaines, étant toutes deux antérieures [illegible] de la mort du duc d'Orléans, l'autre à l'ito, date de la mort du duc de Berry.

La grande page sculptée au frontispice du château de la Ferte Milon est [illegible] pense jadis à l'attribuer à Jean de Liège, mais n'avait pas [illegible] cette attribution [illegible] encore moins défendre aujourd'hui où la production d'œuvres certaines de l'artiste, comme le Charles IV le Bel et la Jeanne d'Evreux du Louvre, nous assure de sa manière et des limites de son talent.

La composition d'allure monumentale, enclose dans le célèbre livre d'Heures de Chantilly, appartient sans conteste à l'atelier des frères de Limbourg ; mais on sait combien d'auteurs [illegible] de certains caractères italianisants relevés çà et là dans ce livre, où M. Durrieu [illegible] récemment[1] l'imitation d'Orcagna comme « évidente ».

M. le Comte Paul Durrieu, dans un savant travail qu'il vient de publier dans les Mémoires [illegible] de l'Académie des Inscriptions sur *Michelino de Besozzo et les enluminures en style italien [illegible] à l'époque de Charles VI*, a attiré à nouveau l'attention sur la composition si particulière [illegible] scènes grandioses, composition identique dans l'une et dans l'autre, qu'il propose de nommer plus [illegible] l'*Entrée de la Vierge au Paradis*. Il faut remarquer en effet quelques-uns, [illegible] dément différentes de tous les Couronnements de la Vierge de la grande époque gothique, aussi bien en Italie qu'en France. Ceux-ci nous montraient la Vierge [illegible] sa gloire. Toutefois, c'est Dieu, la main [illegible] en France, au contraire, au tympan de Notre-Dame de Paris et dans bien d'autres exemples, il se bornait à la bénir, tandis que la couronne [illegible] plusieurs anges.

En quel endroit et à quel moment ce thème primitif [illegible] scène plus pompeuse, plus ample et plus magnifique, où la Vierge, agenouillée et portant un long manteau à traîne, accompagnée d'un cortège d'anges respectueux et empressés, s'incline humblement sous la main de Dieu, les mains jointes ou croisées sur la poitrine, pendant que le Tout-Puissant, gardant sa majestueuse sérénité, la [illegible] vers sa mère qui vient à lui, en un geste [illegible] M. [illegible] longue et minutieuse enquête dans la série des fresques et miniatures des deux pays, ne craint pas d'affirmer que c'est de ce côté des Alpes [illegible]

1. *Les Primitifs français*. Paris [illegible]
2. Tome XXXVIII, 2e partie, p. [illegible]

dire, humanisé. Certes des Italiens s'en serviront aussi, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Ghirlandajo et plusieurs autres, pour créer des chefs-d'œuvre. Mais M. le comte Durrieu affirme, d'une part, que toutes les œuvres ainsi conçues sont, en Italie, postérieures au deuxième quart du XVe siècle, c'est-à-dire aux grandes œuvres françaises que nous signalions tout à l'heure, qu'elles sont, d'autre part, en nombre relativement restreint par rapport à celles où continua à se développer au delà des monts, le thème traditionnel, qui reparaît encore chez Botticelli et chez Raphaël.

Enfin son enquête lui a démontré que, bien avant les frères de Limbourg ou l'auteur anonyme du relief de la Ferté Milon, des ouvriers français, miniaturistes ou décorateurs, avaient représenté

Fig. 1. — Le couronnement de la Vierge, château de la Ferté-Milon.

la Vierge agenouillée devant son divin Fils en des œuvres « auxquelles on peut assigner d'une manière rigoureusement scientifique une origine locale certaine et une date resserrée dans d'étroites limites de temps. » Il cite notamment plusieurs manuscrits du début du règne de Charles VI et reproduit le frontispice d'une *Légende dorée* de 1402 (Bibl. Nationale, Ms. français, 242). Il rappelle aussi l'existence d'un curieux petit tableau, reconnu aujourd'hui comme français, du Musée de Berlin (N° 1658) et celle d'une des fresques de Saint-Bonnet-le-Château dans l'ancien Lorez qui date du début du XVe siècle ; celle-ci n'est certainement pas du reste une œuvre de premier jet ; en raison des faiblesses mêmes de son exécution, elle ne nous apparaît guère que comme une imitation de quelque thème en vogue, peut-être assez antérieur, dont elle reproduit l'ordonnance et le style.

Voilà donc au moins un point où les auteurs des *Heures* de Chantilly semblent avoir suivi une tradition plutôt française qu'italienne et où l'échange d'éléments d'inspiration considérables, paraît s'être

produit au benefice des Italiens. [illegible] Lorsque M. [illegible] Durrieu [illegible] l'*Entrée au paradis* transposée dans une œuvre comme celle [illegible] ou [illegible] [illegible] tirée du manuscrit latin 5888 de la Bibliothèque nationale [illegible] n'hésite pas à déclarer que c'est en France que [illegible] M. [illegible] est loin de tirer les caractères communs qui se [illegible]

Fig. 2. — [illegible]

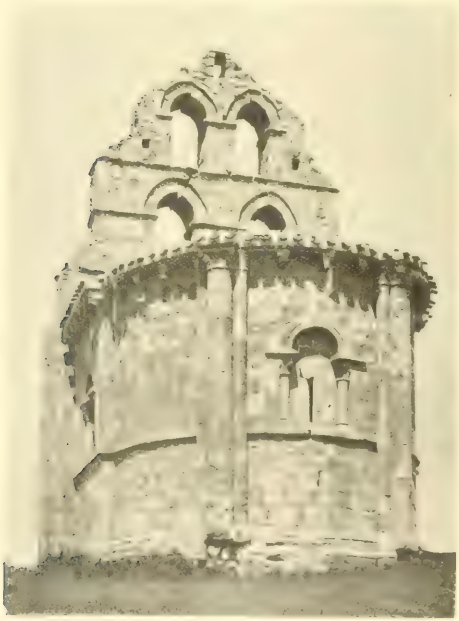
nales du début du XVe siècle. Il y a [illegible] et les artistes français autour de Jean de Berry [illegible] meubles, de courtiers italiens. Ou [illegible] Pierre [illegible] Il n'a garde d'oublier non plus les Flamands d'Auxerre [illegible] ni ce maître dont il a démêlé la personnalité [illegible] des Heures du Maréchal de Boucicaut [illegible] Ce sont ces échanges de procédés [illegible]

crées cette atmosphère assez complexe dans nos ateliers septentrionaux. Mais dans ces échanges, il faut bien le noter, l'art septentrional donne au moins autant qu'il reçoit.

C'était déjà, sur ce point, le sentiment de Courajod et c'est celui qui s'impose à tout esprit soucieux d'impartialité et de justice historique qui ne cherche pas à trouver quand même dans le Nord tous les éléments de l'art complexe du temps de Charles VI, qui ne prétend pas non plus, suivant la vieille thèse que M. Dimier a reprise récemment, nier la continuité féconde des foyers d'art septentrionaux qui avaient rayonné jadis d'un si grand éclat et chercher dans le Midi l'origine de toute lumière nouvelle.

Quant au bas-relief de la Ferté Milon, cette discussion où il intervient comme un des éléments décisifs en souligne encore l'importance et cette importance ne saurait vraiment être exagérée. Reconnue par Viollet-le-Duc et par Courajod, elle est parfois un peu négligée à l'avantage des grandes œuvres de Dijon qui sont à peu près contemporaines. Il faut bien noter que, s'il n'y a pas priorité en faveur de notre relief, il ne paraît pas y avoir non plus d'influence de l'art bourguignon sur l'atelier de la Ferté Milon. D'autre part, l'art qui se révèle et s'affirme dans celui-ci aux premières années du XVe siècle, ne saurait même sous aucun prétexte s'expliquer, comme celui de Dijon, par un apport extérieur et tout septentrional. Le *Couronnement de la Vierge*, par exemple, très beau, très ample, mais un peu lourd, qui se voit à Saint-Jacques de Liège garde encore un caractère gothique traditionnel très net, tandis que celui-ci, avec ses formules nouvelles de composition, son caractère plus pittoresque, (et nous entendons par là plus en accord avec les trouvailles et les conquêtes de l'art de peinture qui se développe et grandit à côté), sa parfaite dignité, héritée de l'art français du XIIIe siècle, est un pur produit de l'esprit local capable, en voici la preuve, des réalisations les plus grandioses. Pourquoi n'admettrait-on pas que cet esprit de l'art purement français, prolongé du temps de saint Louis à celui de Charles VI, est pour beaucoup dans la formation de ces artistes septentrionaux, les Marville et les Sluter qui vinrent de bonne heure travailler chez nous, autour desquels se constitue l'école de Bourgogne, et dont il est si difficile, pour ne pas dire impossible, de retrouver les origines dans leur propre patrie.

Paul Vitry



L'ÉGLISE DE SAINT-TOURIBE (BURGOS)

Église de Saint-Touribe à Barrios de Bureva (Burgos)

L'ermitage de Saint-Touribe est une petite église située au sommet du coteau qui domine le village de Los Barrios de Bureva, sur le chemin de Briviesca à Oña. Ce village comprenant autrefois deux groupes de maisons ; de l'un il ne reste plus que l'église de Saint-Touribe que nous proposons de décrire.

L'église comprend une courte nef aujourd'hui détruite et qui devait être couverte d'une simple charpente, et un chœur circulaire, voûté en cul-de-four et précédé d'une travée droite. L'abside est ornée de trois fenêtres pleines encadrées à l'extérieur par un arc en plein-cintre que soutiennent deux colonnettes trapues ; et à l'intérieur par un arc outrepassé ; une étroite meurtrière est percée au milieu de la fenêtre. Deux faisceaux de trois colonnettes, dont les

chapiteaux sont ornés de crochets et dont les bases [illegible] de la corniche représentent d'une manière extrêmement [illegible] l'habitude de la région.

Sur le robuste arc triomphal s'élève le clocher arcade [illegible] autrefois suspendues les cloches. Un des chapiteaux de l'arc [illegible] sentant le Péché originel. A l'intérieur on peut encore lire [illegible] ALTARE SERVANTUR RELIQUIE FONTINE IN AL[illegible] OLORUM NOMINA [illegible] couvrir quelle est cette sainte Fontine.

L'ensemble des caractères de cette église montre qu'elle a dû être construite [illegible] XII[illegible] commencement du XIIIe siècle; une inscription gravée sur le mur extérieur près de la fenêtre [illegible] confirme ces dates : « SUB ERA... CXVIII ESST CLERISTE [illegible] DEO GRATIAS » Cette église [illegible] de Fère d'Espagne, soit de l'année 1181.

Etant donnée la proximité de l'importante abbaye [illegible] coup d'églises de la région, entre autres sur la très belle église de Monasterio de Rodilla, nous ne devons pas nous étonner de retrouver son influence sur cette petite chapelle. [illegible] recherches aux archives de la cathédrale de Burgos, nous n'avons pu trouver le [illegible] qui les intéressait.

[illegible]

Un calice inconnu de Nicolas d'Héreford

On a publié dans la *Revue* (1910, p. 441-443) deux très belles [illegible] déposées maintenant, grâce à la libéralité du roi Georges V [illegible] Pays de Galles à Cardiff : à savoir un calice et une patène d'argent doré, dont le premier au moins a été exécuté par l'orfèvre Nicolas d'Hereford, artiste probablement d'origine allemande et établi en Angleterre. Des pièces semblables ont été trouvées dans les tombes d'évêques de Salisbury, d'York et de Chester. Elles sont, selon M. Read, du British Museum, de facture absolument allemande, mais décorées d'ornements de style anglais du XIIIe siècle très caractéristiques, elles peuvent remonter à 1230 environ.

Il nous a paru intéressant de signaler qu'il existe dans la petite église suédoise de Dragsmark, un calice de la même famille reproduit déjà plusieurs fois dans des publications suédoises et norvégiennes, mais qu'on n'avait point reconnu jusqu'à présent comme étant une œuvre du célèbre orfèvre cité plus haut, ou au moins de son école. J'en donne ici une reproduction. Les ressemblances sont, ainsi qu'il est permis de le voir, tout à fait frappantes.

Le calice est d'argent doré, comme le calice de Cardiff, et ses mesures sont presque les mêmes (173 millim. de hauteur, le diamètre du cratère est de 15 centimètres). Il est, en outre, orné d'une façon presque semblable. Le pied est orné de [illegible] disposés en deux rangées l'une sur l'autre [illegible] forme de trèfle. Les lobes de la rangée [illegible]

espaces compris entre eux sont décorés d'ornements végétaux comme on en rencontre dans les manuscrits anglo-saxons et dans certains objets d'art de la fin de l'époque romane. Le renflement de la tige est d'une curieuse décoration et présente en cela une différence notable avec le calice de Cardiff. Il est formé de côtes saillantes en pointe de flèche et encadré de deux sortes de bagues à ornements de feuillages. Le cratère est tout à fait uni.

Le calice a appartenu à un monastère de prémontrés de même nom que l'église paroissiale *Silva sancte Marie*, située dans la province de Bohuslan (Suède occidentale) qui pendant le moyen âge faisait partie de la Norvège. Le couvent, qui a été détruit, fut fondé par le roi norvégien Haakon Haakonson, (1217-1263), mais on ignore à quelle date exactement. Un ancien chroniqueur, Oedman (*Chorographia Bohusiensis*, 1746), indique 1234, date très plausible. Haakon avait à cette époque terminé depuis quelques années la soumission des bohusiens rebelles — mais toutefois le témoignage de cet auteur n'est pas certain. Le calice est peut-être un cadeau du fondateur lui-même. Son origine présumée anglaise n'est pas de nature à nous surprendre ; on sait que la Norvège fut soumise pendant presque tout le moyen âge et surtout pendant les XIIe et XIIIe siècles, à l'influence anglo-saxonne.

Une patène d'argent doré est jointe au calice ; je ne la connais que par une reproduction insuffisante, je n'ose donc pas me prononcer. Elle paraît toutefois être de la même origine. Elle est assez simple. Sur le fond, formé de quatre lobes semi-circulaires, est gravée la main de Dieu entre le soleil et la lune ; la main et la partie visible du bras paraissent rappeler la patène de Cardiff.

Carl R. af Uggas.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 29 décembre.* — M. Louis Léger, vice-président de l'Académie en 1911 passant de droit à la présidence pour 1912, M. Noël Valois est nommé vice-président à l'unanimité des suffrages.

Séance du 12 janvier. — M. le comte Durrieu présente à l'Académie une page enluminée, provenant d'un missel exécuté dans la région milanaise durant la première moitié du XVe siècle. Cette page montre, employées comme élément décoratif, deux figures de cerfs de la plus remarquable exécution qui annoncent l'art de Pisanello et qu'on pourrait attribuer avec quelque raison au peintre miniaturiste Michelino da Besozzo, particulièrement réputé au début du XVe siècle pour son talent à dessiner les animaux.

Séances du 19 janvier et 23 février. — M. Prou présente les photographies de quatre dalles de marbre blanc jadis assemblées dans le cancel qui clôturait le chœur de l'église de Schœnnis, canton de Saint-Gall (Suisse). Fondée dans le premier quart du neuvième siècle, pour un monastère de femmes, cette église fut rebâtie en 1045 par un comte de Lenzburg ; dans son état actuel, elle remonte assurément au XIe siècle, époque où les traditions carolingiennes se font encore sentir sur le style roman. Ces dalles sont recouvertes de figures plates en relief qui unissent le décor géométrique au décor végétal ; on y voit, avec la croix, des rosaces, des entrelacs et des rinceaux. La question qui se pose est de savoir s'il faut faire remonter ces dalles à la première église du IXe siècle ou bien à celle du XIe. Les comparant avec une série de monuments du même genre conservés en Italie et en France, M. Prou reconnaît des analogies plus frappantes entre elles et les vestiges carolingiens du même genre conservés soit à Narbonne, soit à Romainmôtiers, soit à Nonba, qu'avec tel autre monument plus tardif. Il en fixe, par conséquent, la date au premier quart du IXe siècle, époque où fut construite la première église de Schœnnis.

Séance du 1er mars. — L'Académie procède à l'élection d'un membre libre en remplacement de M. Sagho. M. le chanoine Ulysse Chevalier est élu. Après avoir consacré [illegible] dauphinois, M. le chanoine U. Chevalier entreprit les deux Répertoires [illegible] bibliographiques qui [illegible] indispensable à tous ceux qui [illegible] l'histoire du moyen âge. Durant [illegible] M. le chanoine Chevalier faisait paraître deux livres de critique historique du plus haut intérêt : l'un sur l'origine du Saint-Suaire de Turin, l'autre sur celle de la Santa Casa de Lorette. Actuellement, il rédige le *Gallia Christiana* [illegible] de la province où il a toujours résidé, prépare un *Répertoire dauphinois*.

Séance du 15 mars. — [illegible] pensés par l'Académie [illegible] rapport de M. Prou, notons l'étude sur Ubertin de Casale et l'idéalisme franciscain au XIVe siècle par le P. Frédégand Callaey et l'étude sur les Monuments latins du Ve au XIIIe siècle, qui sont conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, par Dom Antonio Staerke.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 29 décembre.* — M. de Mely [illegible] étude de M. Bensa sur deux tableaux de l'École niçoise, signés par leurs auteurs Ludovic Bréa (1478) et Jean Canaveri de Pignerolles (1491), élèves de Miralheti de Montpellier (1394-1457).

Séance du 27 décembre. — M. le comte Durrieu [illegible] dans un [illegible] qui [illegible] du XVe [illegible] lettres Y. M. qui s'y trouvent inscrites comme le sont [illegible] inscrits. Dans ce cas il s'agit au contraire des [illegible]

Séance [illegible] — M. [illegible] dent sortant, clôt l'année 1911 en rendant compte des événements qui ont intéressé la société.

M. [illegible]

Séance du 17 janvier. — M. A. Bonet étudie les peintures qui décorent les arcades du cloître de l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers qu'il attribue au douzième siècle.

Séance du 24 janvier. — M. Serbat présente deux plaques de plomb portant des inscriptions funéraires relatives à deux recluses ayant vécu auprès du tombeau de saint Amand, dans l'abbaye de ce nom, aujourd'hui Saint-Amand les Eaux (Nord). Le premier de ces textes est daté de 1078, le second de 1124. On y trouve mentionné le voyage en occident du patriarche de Jérusalem, Sophronius II, mort en 1079, qui au cours de ce voyage avait présidé la cérémonie de la consécration de la première de ces recluses.

Séance du 7 février. — M. A. Boinet décrit le portail méridional de la cathédrale de Meaux, dont la ressemblance avec le portail de Saint-Etienne à la cathédrale de Paris est très frappante, et prouve qu'il remonte à la fin du XIIIe siècle

M. Deshoulières décrit le portail de l'église de Vereaux (Cher) dont les pieds-droits sont formés par des statues-colonnes du XIIe siècle.

Séance du 14 février. M. M. Prou communique les photographies d'un sarcophage récemment découvert à Nantes aux environs de la cathédrale. Ce sarcophage est décoré à l'une de ses extrémités de plusieurs croix. Il le compare à d'autres sarcophages analogues trouvés à Provins, à Paris, ailleurs encore, et explique par des rapprochements avec les monnaies mérovingiennes plusieurs détails de la forme et de la décoration de ces croix.

M. Roy lit une communication sur la Sainte Chapelle de Vincennes à laquelle Philibert de l'Orme travailla au XVIe siècle.

Séance du 21 février. M. Roy termine la lecture de son mémoire sur l'achèvement de la Sainte-Chapelle de Vincennes. Il étudie l'origine des fameux vitraux du chœur attribués autrefois à Jean Cousin et en réalité commandés par Philibert de L'Orme au maître vitrier Nicolas Beauram, le 15 avril 1551.

M. Serbat entretient la Société d'un ancien retable de pierre conservé dans l'église de Rouvres (Calvados). Cette sculpture dont le faire assez grossier et comparable à celui des bas-reliefs du déambulatoire de Norrey (Calvados) indique une œuvre normande, remonte à la fin du XIIIe siècle. Elle comprend une statue de la Vierge et, de part et d'autre, quantité de petites scènes disposées en trois registres et séparées par des colonnettes. Les sujets sont pour la plupart empruntés à l'Evangile ; quelques autres d'une interprétation plus difficile peuvent se rapprocher de certaines scènes d'un vitrail du Mans, cité par M. Mâle. Il semble que le sculpteur comme le peintre verrier se soit inspiré d'un texte aujourd'hui inconnu. Dans la disposition de l'ensemble et la façon de traiter les sujets reproduits, l'artiste paraît aussi s'être inspiré de travaux d'ivoire.

Séance du 28 février. — M. le comte Durrieu lit une note de M. Louis de Farcy sur les tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers ; il y ajoute quelques observations personnelles.

M. A. Boinet fait connaître le nom du maître d'œuvre de la cathédrale de Bourges à la fin du XIIIe siècle, nommé Michel, cité en 1295 et auquel on peut attribuer les deux porches latéraux si gracieux de ce monument ainsi que la partie inférieure du portail central de la façade occidentale.

M. P. Monceaux étudie une inscription chrétienne trouvée en Tunisie qui a été communiquée par M. A. Merlin, directeur du service des antiquités en Tunisie.

M. Lefèvre communique une note de M. Legrand sur divers objets trouvés sur l'emplacement d'un cimetière gallo-romain et mérovingien.

Séance du 6 mars. — M. Lefèvre-Pontalis lit un mémoire intitulé « Le prétendu style de transition ». Dans ce mémoire il montre que ce style n'a point existé ; depuis M. de Caumont qui a le premier employé ce mot, divers archéologues l'ont répété, mais il est curieux de noter qu'ils ne sont pas d'accord sur la période où se serait développé ce style.

Séance du 13 mars. — M. Marquet de Vasselot présente un marteau en bronze doré de la Renaissance italienne récemment acquis par le Musée du Louvre. Ce marteau porte le nom et les armoiries du cardinal Jean Borgia, neveu du pape Alexandre VI, et qui mourut en 1503. Cet objet paraît avoir figuré dans les cérémonies du jubilé célébré à Rome en 1499. Nous sommes heureux d'annoncer la publication dans un prochain fascicule de la *Revue* d'une très importante étude de M. Marquet de Vasselot sur ce marteau.

Séance du 20 mars. — M. Buttin démontre que la prétendue armure de Jeanne d'Arc représentée sur une dalle qui existe à Saint-Denis est un faux. La dalle de Saint-Denis a été copiée sur plusieurs monuments postérieurs en particulier du XVIe siècle.

Cette communication a donné lieu à un échange d'observations entre MM. G. Bapst, Comte Durrieu, Vitry et Mayeux.

Société française d'Archéologie. — Le 16 février la Société a réuni ses membres pour une visite des églises de Saint-Séverin et de Saint-Julien le Pauvre, sous la direction de M. Lefèvre-Pontalis.

A Saint-Séverin, M. Lefèvre-Pontalis a exposé les remaniements successifs de l'église. Les trois premières travées de la nef ainsi que celles du premier bas-côté sud et la tour furent élevées dans la première moitié du XIIIe siècle. Au XIVe siècle on ajouta le deuxième bas-côté sud et au XVe et au

début du XVIe on éleva les cinq travées antérieures de la nef, les bas-côtés du nord et les chapelles, puis le chœur avec son double déambulatoire. M. Jean Lafont, qui s'est spécialisé dans l'étude des vitraux, a montré l'intérêt de ceux de Saint-Séverin qui, bien que très mutilés et fortement restaurés, sont à Paris les seuls exemples de l'art de la vitrerie au XVe siècle. Les visiteurs ont ensuite pénétré dans l'ancien cimetière de l'église, aujourd'hui jardin du presbytère où ils ont pu admirer l'extérieur de l'église avec ses pignons délicatement sculptés, ses belles gargouilles et ses pittoresques arcs-boutants. Il subsiste encore dans ce jardin quelques travées des anciennes galeries des charniers qui sont malheureusement englobées dans de laides bâtisses de plâtre, mais qui permettent de se rendre compte de ce qu'étaient ces cimetières parisiens du moyen âge.

La Société s'est rendue ensuite à Saint-Julien le Pauvre. Le nom de cette église provient d'un hospice de pèlerins qui fut fondé à cet endroit sous les auspices de saint Julien l'Hospitalier. L'église démolie au XIe siècle fut reconstruite vers 1160 par les moines de l'abbaye de Longpont à qui elle avait été donnée. La façade et une partie de la nef n'avaient sans doute été construites que dans la première moitié du XIIIe siècle. Sa démolition en 1675 et la réfection des voûtes de la nef rendent leur étude délicate. M. Lefèvre-Pontalis a fait remarquer que là comme à Saint-Séverin, il y avait un triforium sur la façade. La partie la plus intéressante de l'église est le chœur que cache l'iconostase établi avec le culte grec en 1889 : sa voûte sexpartite, les magnifiques chapiteaux des colonnes qui la soutiennent, la jolie proportion des deux étages de fenêtres qui l'éclairent, les deux absidioles mégales qui l'accostent en font un des plus beaux exemples de l'architecture de la seconde moitié du XIIe siècle. L'extérieur a été fort mutilé au cours des siècles, seul le chevet et les chapelles rayonnantes subsistent intacts ; le clocher a été rasé à la hauteur du toit de la nef.

Touring-Club de France. Comité des sites et monuments pittoresques. — *Séance du 23 janvier 1912.* Lecture est donnée des lettres du Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, relatives aux questions suivantes :

Senlis. L'église Saint-Pierre, transformée en marché, et qui est dans un tel état de dégradation que les tours et la charpente qui recouvre la nef menacent de s'effondrer, a été l'objet en 1910 de travaux pour une somme de 7.164 francs ; un nouveau devis la concernant est actuellement à l'étude.

Bellenaves (Allier). L'église vient d'être classée parmi les monuments historiques. On va mettre à l'étude les travaux qu'il convient de faire à cet édifice.

Le Pouligen (Seine-Inférieure). La municipalité ayant été autorisée à mettre en adjudication la démolition de l'ancienne église il ne pourra être donné suite au vœu exprimé par le comité.

Le comité vote les subventions suivantes : 2.000 francs à la Société des Amis des Arts de Charlieu, pour la conservation de l'abbaye par l'acquisition des immeubles construits sur les terrains de l'ancienne église, afin de dégager ce bel ensemble d'architecture et de sculpture. — 500 francs pour les travaux de toiture de la [illegible] dont le classement [illegible]

Il décide aussi de poursuivre le classement des édifices ci-après :

Alpes-Maritimes. Abbaye de Saint-Pons, église et bâtiments claustraux.

Eure. Eglise de Nonancourt.

Lot. Ancienne église du XIIe siècle, à Gluges.

Nièvre. Eglise de Surgy. Portail de l'église de Challemont, avec statues du XVIe siècle.

Oise. Eglises de Ravenel, de Villers-Saint-Frambourg, de Chaumont-en-Vexin, de Lierville, de Saint-Crépin-d'Heuvillers, [illegible] de Beti[illegible] Saint-Pierre (1520) et de Bouconvillers.

Seine-et-Marne. Chapelle de l'ancien séminaire de Meaux.

Seine-et-Oise. Eglises d'Ennery et de Goussainville.

Seine-Inférieure. Eglise de Valleville.

Somme. Clochers de [illegible] et de [illegible]ville.

Pour les églises de France. — A la suite de la pétition déposée par M. Maurice Barrès sur le bureau de la Chambre en faveur des églises de villages, M. [illegible] [illegible] quelques [illegible] l'espèce d'aucune préoccupation d'ordre confessionnel, que les signataires de la pétition appartiennent à toutes les [illegible] partis politiques et que c'est une question d'ordre national, une forme de l'amour qui lie chacun de nous à sa patrie. La commission a adopté les conclusions suivantes : « La pétition est renvoyée aux Ministères de l'Intérieur, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avec un avis extrêmement favorable. — Elle émet le vœu que le Gouvernement assure la sauvegarde des édifices religieux, qu'il facilite leur réparation ou leur entretien, soit par sa propre contribution, soit par les communes qui en sont propriétaires, soit par les fidèles qui les utilisent, soit par tout groupement désireux de [illegible]

que la Chambre des Députés saura comprendre l'intérêt qui s'attache à toutes ces petites églises, aujourd'hui si malheureusement délaissées, et qu'elle s'associera au mouvement créé par M. Maurice Barrès, pour trouver une solution et sauver les églises, qui chaque jour disparaissent, sans que la Commission des Monuments historiques, malgré son activité, puisse rien pour les protéger.

Annecy. — L'église Saint-Maurice d'Annecy possède un beau panneau peint, représentant la Sainte-Famille, avec sainte Anne et saint Jean *(fig.)* Haut de 1m40 sur 1m60, il fut commandé en 1579, ainsi qu'en témoigne la mention peinte sur le cadre, par Etienne Decomba, archiprêtre de Genève [1].

JEAN KRAECK. — LA SAINTE FAMILLE, ÉGLISE SAINT-MAURICE D'ANNECY

Dans l'angle inférieur gauche se voit la signature de l'artiste, ainsi disposée :

Jh ancaraca
harlemu hoc
fecit 1578.

Quel est ce peintre « Ancaracan » ?

Nul dictionnaire biographique ne mentionnant cet « ancaracan », il y avait lieu, pour parvenir à l'identification de cette peinture, de rechercher si le nom de « Caraca », moins extraordinaire, ne serait pas plutôt celui de notre artiste. En effet, le dictionnaire historique de Siret porte la mention suivante : « Caracca (Isidore), école italienne, 1595, portrait, histoire ; peintre de la cour de Savoie. »

Ce Caracca, peintre officiel de la cour de Savoie, était sans doute celui que nous cherchions, mais, que signifiait alors, à l'égard de ce peintre italien, ou tout au moins savoisien, la mention *harlemü* (natif de Harlem) ?

L'ouvrage du Dr Alfred Wurzbach [1] signale l'existence, vers la fin du XVIe siècle, d'un certain Jean Kraeck, dit encore Carrach, qui porte aussi le nom de Giovanni Karracka ou Carragua, ou même d'Isidore Caracca.

Caraca est donc un Kraeck, de Harlem, qui, se rendant en Italie pour y étudier les maîtres, s'est arrêté en Savoie et s'y est fixé, y oubliant sa première manière et y perdant jusqu'à son nom, qui s'italianise complètement.

Dans cette conjecture le *Jh* qui précède le nom de notre artiste, sur la toile d'Annecy, n'est plus que le commencement du prénom Jean (Johan), de même que la syllabe *an* n'en est que la terminaison, maladroitement accolée au nom lui-même.

[1] HOC OPUS FECIT FIERI VITIS STEPHANUS DECOMBA ARCHIPR. GEBEN. 1579.

1. *Neerlandisches Kunstler Lexicon*, Vienne, 1906, in-8°.

Rien de surprenant dans cette confusion. Aux XVIe et XVIIe siècles, on le sait, l'orthographe des noms propres, même lorsqu'ils étaient écrits par les intéressés eux-mêmes, n'avait encore aucune fixité.

Cette question une fois résolue, il était intéressant de rechercher si le pays d'adoption de notre Hollandais possède d'autres toiles de cet artiste. Il ne s'en trouve aucune en musée à Annecy, mais le musée de Chambéry, par contre, en conserve quatre.

Ce sont les *Portraits du duc Charles Emmanuel Ier*, de *Marguerite de France*, fille de François Ier et femme du duc Philibert Emmanuel; du *Séraphin Millet* et de *sa femme*. Seul, le portrait de Charles-Emmanuel est peint sur toile ; les trois autres sont de petits panneaux, de 0m40 à 0m45 sur 0m40. Le plus beau de ces portraits, peint lorsque l'artiste subissait sans doute encore l'influence de Clouet, est incontestablement celui de la duchesse Marguerite.

L'ouvrage d'Alfred Wurzbach signale seulement un portrait équestre du duc Philibert Emmanuel : nous sommes convaincu qu'il existe beaucoup d'autres œuvres de Jean Kraeck qui fut portraitiste attitré de la cour de Savoie depuis l'année 1568 jusqu'à 1607, époque où il mourut à Turin.

Il était donc intéressant de signaler cette *Sainte-Famille*, œuvre d'un artiste encore très peu connu, mais qui a dû jouer un rôle important dans l'histoire de l'art en Savoie. — A. Perrault-Dabot.

Bayeux. — Les restes de l'abbaye de Longues près Bayeux vont subir le sort de tant d'édifices qui s'écroulent faute d'entretien et que finalement on fait disparaître. Il subsiste une belle porte d'entrée du XIVe siècle, un joli pavillon du XVIIIe, et le chœur de l'église. On va tout vendre. Ces ruines seront rétablies ailleurs, dit-on, mais qu'en restera-t-il ? Espérons avec M. André Hallays, qu'une personne pitoyable fera en sorte que ces vieilles pierres restent en place.

Beauvais. — La tempête du 6 mars a causé les plus graves dégâts à l'église Saint-Etienne : trois arcs-boutants du chevet ont été endommagés et plusieurs morceaux de corniches sont tombés. Cet accident risque d'occasionner des désordres sérieux dans la construction si on ne répare pas immédiatement ces arcs-boutants.

Bretagne. — Les églises de Saint-Jean-Trolimon, Locquénolé et Sézun ont été cambriolées. Les malfaiteurs se sont emparés de divers objets précieux.

Chambéry. — M. Théodore Reinach, député de la Savoie, a réussi à faire classer [illegible] vêché comme monument historique. Il servira à [illegible] s'intéressent à cette province : il voudrait constituer une « Société d'amis », qui pourrait soutenir [illegible]

Chambon. — [illegible] église romane de cette petite ville un tableau assez [illegible] cle. Longtemps relégué dans une des humides et [illegible] le plus souvent à l'attention des visiteurs : depuis quelques années il a été placé dans le bras nord du transept. Lorsqu'on [illegible] Primitifs français, il fut question de l'y envoyer : mais des difficultés survenues avec le curé empêchèrent qu'on admirât à Paris cette œuvre charmante *(fig.)*.

C'est un panneau de bois [illegible] 0m65 de large [illegible] poser qu'il est l'une des parties d'un triptyque dont les autres ont malheureusement disparu.

Le sujet est assez facile à identifier : l'église de Chambon est dédiée à sainte Valérie, la vierge martyre limousine, et ce panneau représente la décollation d'une sainte qui est sans doute sainte Valérie. La légende rapporte que sous le règne de Caligula vers l'an 16 de l'ère chrétienne le proconsul Julius Silanus, gouverneur du Limousin, voulut épouser Valérie, fille du duc Léocadius. Celle-ci ayant fait vœu de virginité en embrassant la foi chrétienne refusa. Le proconsul ordonna sa mise [illegible] et le condamna [illegible] de la trancher la tête dans [illegible] proconsulaire. Mal lui en prit, car à peine eut-il exécuté l'ordre qu'il tomba mort. La vierge martyre saisissant sa tête dans ses mains, la porta à saint Martial.

La scène de notre tableau représente l'exécution de la sentence. Au premier plan sainte Valérie, à genoux sur le gazon du jardin, s'apprête à croiser les mains, les yeux levés vers le ciel, tandis que le bourreau, debout à côté d'elle, de la main gauche lui place la tête qu'il s'apprête à trancher de son glaive. Au second plan, un vieillard à barbe blanche qu'on ne peut guère identifier et à droite [illegible] sistent à l'exécution.

[illegible] un peu souffert de l'humidité ; mais les costumes [illegible]

signer une date à l'œuvre. Le personnage à barbe blanche porte un chaperon rabattu en avant et entouré d'un galon qui rappelle beaucoup le fameux chaperon de Louis XI. Le turban[1], qui recouvre la tête de sainte Valérie, les broderies de sa robe, la tunique du bourreau avec ses courtes manches d'où sortent les bras recouverts du jus-

MARTYRE DE SAINTE VALÉRIE
ÉGLISE DE CHAMBON.

taucorps vert comme le haut de chausses indiquent que l'œuvre appartient à la seconde moitié du XVe siècle.

Cette date, d'ailleurs, n'est pas démentie par le style des figures qui sont à coup sûr l'une des parties les plus intéressantes du tableau. L'ovale pur du visage de la sainte, la ligne bien arquée de ses sourcils, la délicatesse et la distinction de cette figure prouvent de la part de l'artiste un art consommé du dessin. Mais sa beauté, peut-être un peu inexpressive, fait ressortir davantage la laideur du bourreau qui, à mon gré, est la meilleure figure de toutes. Son œil dur, ses pommettes saillantes, ses lèvres retroussées par un rictus féroce sont pris sur le vif.

A quel groupe d'artistes, je n'ose pas dire à quelle école, faut-il rattacher ce tableau. Rien, semble-t-il, n'autorise à voir là une œuvre flamande ou italienne, et je crois qu'on peut, sans trop de témérité l'attribuer à un artiste français. En étudiant de près la facture des figures et la tenue générale des personnages, on ne peut manquer d'être frappé d'un certain air de parenté avec les tableaux qu'on a groupés sous le nom du Maître de Moulins. Le rapprochement de Chambon avec la capitale du Bourbonnais ne peut qu'être un indice de plus. Bien que j'ignore comment ce tableau se trouve dans l'église de Chambon, il me paraît probable qu'il y est de longue date. S'il n'a pas été exécuté pour l'église même, le sujet prouve qu'il fut fait pour une église de la région limousine.

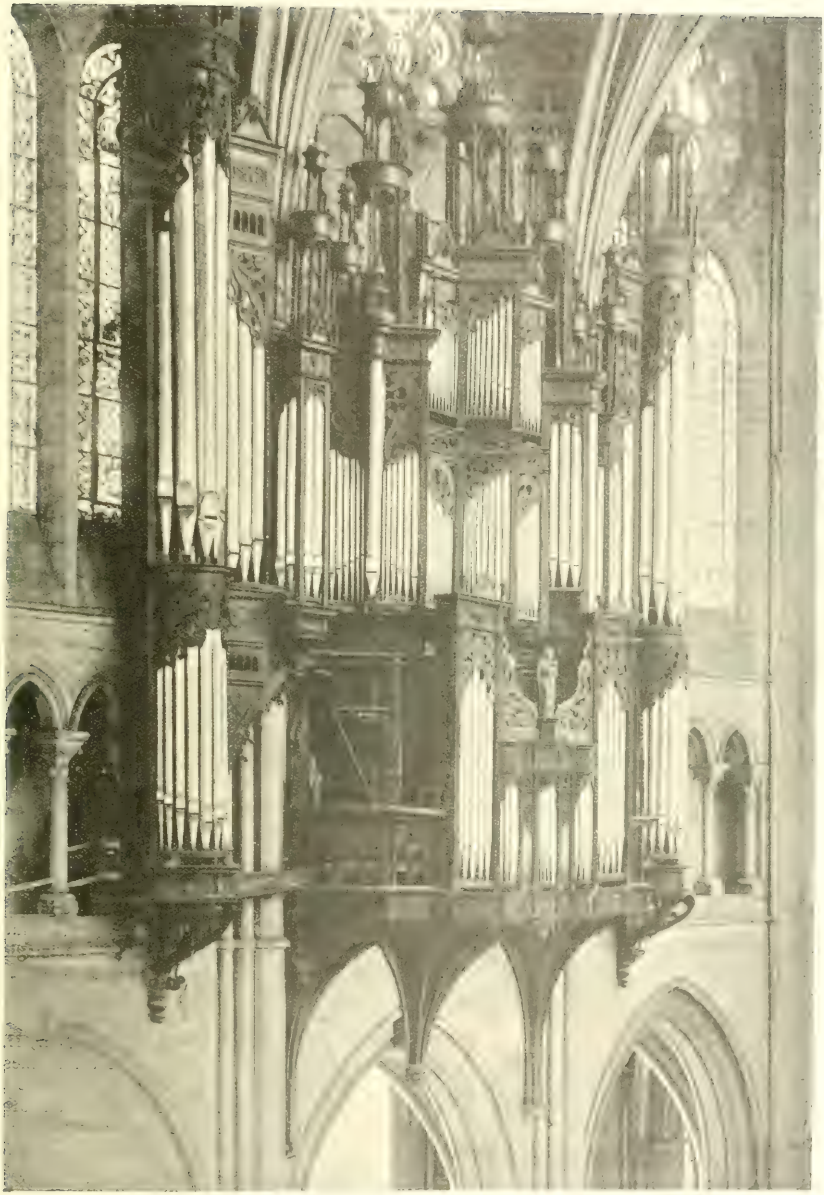
Si l'on considère la *Sainte-Madeleine* du musée du Louvre, ou la *Nativité* de la cathédrale d'Autun qu'on attribue au Maître de Moulins, ces œuvres offrent des figures de femmes d'une analogie très grande avec notre sainte. C'est la même ligne pure du visage aux sourcils nettement marqués, le même dessin des mains aux doigts effilés, aux attaches fines, aux veines délicatement indiquées.

Je n'ai nullement la pensée de vouloir attribuer la *Sainte-Valérie* de Chambon au grand artiste de la cour des Bourbons, car l'œuvre n'a pas, quoique fort remarquable, la maîtrise de celles que je viens de citer. Mais ces rapprochements me poussent à voir dans ce tableau une œuvre française.

Qu'on me permette, en terminant, d'exprimer un souhait. Ce tableau qui est placé dans une église classée parmi les monuments historiques et qui contient un fort beau chef-reliquaire de la même sainte, classé aussi, mériterait d'être l'objet d'une mesure semblable. C'est une belle œuvre qu'il serait très pénible de voir orner la collection d'un amateur ou le magasin d'un antiquaire, et sa place dans une église dédiée à la sainte dont elle porte l'effigie lui donne un nouveau charme. — Jean VERRIER.

Chartres. — « Le 22 décembre 1911 furent solennellement inaugurées les grandes orgues de la cathédrale de Chartres, restaurées par M. Gutschenritter, successeur de Merklin de Paris.

1. Il est intéressant de rapprocher ce turban de celui qui recouvre la tête de la *Véronique* de la collection Durieu.



Nous ne dirons rien de la perfection musicale de ce puissant instrument, mais nous devons attirer l'attention sur le buffet, œuvre d'art du XVI siècle, si pittoresquement perché dans la deuxième travée de la galerie de la nef, du côté droit. La photographie ci-jointe de M. Aubert, de Chartres, donne une idée précise de ce meuble remarquable. M. l'abbé Métais, dans une notice publiée dans sa *Revue des Archives Historiques du diocèse de Chartres*, 1912, en indique l'origine certaine.

Déjà en 1269, saint Louis en pèlerinage à Chartres, avant de partir pour sa deuxième croisade, fut tellement ravi de l'audition que les chanoines lui en firent donner, qu'il s'empressa de les remercier de cette délicate attention : « In adventu nostro Carnoti, organa vestra resumpseritis ». (*Cartul. de Notre-Dame*, I, p. 187.)

Le 11 avril 1475, frère Gombault Rogerie, dominicain, originaire de Pons, fut chargé de construire : « Vngs orgues, de 16 pieds de principal, plus belles que les grans orgues de Saint-Pierre de Poitiers », et de les enfermer en un buffet « aussi bel ou plus que menuiserie d'orgue qui soit en ce royaulme ». En 1519, le fameux Jean Tessier, dit de Beauce, architecte du clocher neuf de Chartres, tenta de transporter ce buffet, à la porte royale, entre les deux clochers, à la demande et aux frais de Wastin des Feugerays, mais celui-ci mourut trop tôt (1521), et l'entreprise ne fut pas menée à bonne fin.

Le chapitre fit refaire entièrement l'œuvre de Rogerie, et donna le travail à Robert Filleul, « maître faiseur d'orgues » le 16 novembre 1542. Cet habile organiste dirigea personnellement la composition détaillée de l'instrument, dessina lui-même le buffet et toutes ses ornementations, confia ce labeur délicat à maître Roulland Foubert, maître menuisier de Chartres, qui lui-même fit marché par devant notaire avec un humble artiste Chartrain : Jacques Beley. Celui-ci promit faire et parfaire « les tailles de la menuyserie, les culz de lampe des grosses tours, les huit fryses, les couronnements et chapitaulx, les arcs boutants, les tours carrées, etc., selon le pourtraict qui a ete baillé », le 11 mars 1544.

Robert Filleul ayant terminé son œuvre le 17 novembre 1551 et reçu en paiement la somme de 13 livres tournois et deux muids de blé.

Depuis, ce bel instrument a pu subir de nombreuses retouches de détail, mais il est toujours resté le même dans son ensemble. — C. M.

Châteauroux. — M. André Hallays, dans *les Débats* du 9 février, résume l'extraordinaire histoire des vitraux du XIIIe siècle qui ornaient autrefois le chœur de l'église des Cordeliers de cette ville.

En 1878, on les envoya chez un restaurateur et peu après l'église fut désaffectée. La municipalité les oublia pendant dix-sept ans et lorsqu'elle s'avisa de les réclamer, l'artiste les avait vendus en partie à... à l'Etat pour 4000 francs. Lorsque la ville éleva timidement la voix pour obtenir qu'on lui rendît ses vitraux, l'Etat refusa et promit un « tableau de valeur d'un maître connu », comme compensation. En fait ce furent trois œuvres médiocres que reçut la ville de Châteauroux. On se tut encore pendant douze ans. Mais de nouveau la municipalité réclame son bien qu'elle veut remettre en place pour faire un musée du chœur de l'église des Cordeliers. Peut-être l'Etat consentira-t-il à rendre enfin ces vitraux qu'il ne saurait en bonne justice s'attribuer avec autant de désinvolture.

Corse. — Le conseil municipal du petit village de Santa-Reparata réclame, dans une délibération qui fera peut-être sourire par certains de ses attendu, le classement de son église parmi les monuments historiques. Le fait est rare et l'exemple devrait bien être suivi par toutes les municipalités des villages qui ont encore une vieille église.

Dauphiné — L'administration des domaines cherche, paraît-il, à se débarrasser du monastère de la Grande-Chartreuse. On proteste vivement en s'appuyant sur ce fait qu'en 1903 le conseil général de l'Isère adressa une pétition au gouvernement pour que le monastère ne soit jamais aliéné par l'Etat mais laissé ouvert à la curiosité des visiteurs.

Dijon. — La sainte Elisabeth en bois que nous reproduisons ici, appartient au musée archéologique de Dijon et a 0^m60 de hauteur ; c'est une œuvre de la dernière période médiévale. La polychromie dont elle était revêtue a été effacée par le temps et peut-être par les hommes ; il n'en subsiste que quelques traces perdues dans la préparation grisâtre des dessous. En vérité, comme les anciens dans leurs petits bronzes, les imagiers du moyen âge n'ont pas mis moins d'art et de grandeur dans leurs figurines, qu'aux statues qui ornaient le seuil des cathédrales.

Nous avons reçu de notre collaborateur, M. Henri Chabeuf, la lettre suivante : « Un de mes amis dijonnais m'a fait au sujet de mon article sur le monument élevé à Bossuet dans la cathédrale de Dijon, une observation dont nous avons vérifié sur place l'exactitude. Si les deux figures allégoriques placées à droite du socle sont de caractère très indéterminé et général, tout symbole religieux n'en est pas cependant écarté. La première qui, voilée à demi et drapée, peut à la rigueur représenter la Foi, tient bien de la main droite une croix. Mais

l'emblème chrétien, très petit, d'ailleurs, et rejeté en arrière par le mouvement du bras passé autour des épaules de la seconde femme, est perdu dans l'ombre et tout à fait invisible au spectateur qui aborde le monument de face. Il le faut chercher avec quelque insistance en examinant le monument de côté. Intentionnelle ou non, cette manière de dissimuler — je ne vois pas d'autre mot pour exprimer ma pensée — l'emblème qui devrait apparaître ici éclatant et vainqueur, est des plus fâcheuses. Pour moi j'aimerais autant l'absence complète qu'une présentation aussi timide et effacée. On dirait vraiment que l'on a fait tout pour donner au mémorial une allure purement laïque. Ainsi pourquoi dans l'écu armorié a-t-on supprimé les emblèmes, la mitre, la crosse, le chapeau à glands qui sont les accompagnements obligés des armes épiscopales? Enfin, pourquoi aucune inscription ne consacre-t-elle le nom du grand évêque? Ce monument anonyme est une énigme pour les visiteurs.

Haute-Savoie. — Le Ministère des Beaux-Arts a classé récemment plusieurs objets historiques et artistiques de ce département, entre autres, dans l'église de Sciez deux cloches en bronze datant de 1662 et dans l'église de Thiez une cloche en bronze datant de 1473.

Maubeuge. — On vient de découvrir dans la région deux tableaux attribués à Rubens. L'un, une *Sainte-Trinité*, est chez un industriel qui l'a acheté récemment. L'autre, *Loth fuyant Sodome*, avait été vendu 500 fr. à un marchand de tableaux de Bruxelles.

Meaux. — La ville, pour utiliser le séminaire que lui a cédé l'administration des domaines, veut y installer une école primaire et une école de jeunes filles. Mais les bâtiments étant jugés peu convenables pour cette affectation, on va les démolir. La charmante petite chapelle du XVe et du XVIIe siècle ne peut subsister, dit-on, au milieu des constructions neuves; comme le portail, œuvre remarquable de la Renaissance, est classé, on ne peut songer à le faire disparaître. Aussi propose-t-on de le transporter ailleurs, lui retirant ainsi une partie de son intérêt en l'arrachant à son cadre. La Société archéologique de Seine-et-Marne proteste vivement contre cette démolition. Espérons que son appel sera entendu et qu'on trouvera le moyen de conserver la chapelle. [illegible] rait de la classer tout entière [illegible] historique.

Montmorency. — Des [illegible] dations avant été commises aux sculptures de [illegible]

[illegible]

Mont-Saint-Michel. — [illegible] du Mont-Saint-Michel [illegible] présidence et notamment de M. [illegible]

[illegible] le Mont reste une île et d'a[illegible] écher la construction dans le village des grandes [illegible] préserver en un [illegible] contre l[illegible] des spéculateurs.

Nous ne pouvons que not[illegible] le, par avoir

raison de la puissante compagnie des polders et de certains habitants du Mont qui méconnaissent leurs véritables intérêts, et engager nos lecteurs à y prendre part.

Les cotisations qui varient de 1 fr. à 100 fr. permettent à tout le monde d'y adhérer et de collaborer ainsi à cette belle tâche. Elles sont reçues au siège de l'association, 167, rue Montmartre.

Nantes. Il semble que l'on veuille de plus en plus enlever les châteaux du moyen âge au génie militaire que l'on y avait si malencontreusement installé. Voici maintenant qu'on se préoccupe de désaffecter le *château* d'Anne de Bretagne. C'est un magnifique spécimen du style gothique breton, dont la jolie chapelle Renaissance est à juste titre célèbre par l'élégance de ses proportions et la délicatesse de ses sculptures. L'installation d'un casernement, de divers bureaux, des magasins de l'artillerie l'ont fortement endommagée. La municipalité de Nantes vient de saisir la Chambre d'un projet de loi dont on ne saurait trop la féliciter. Par une convention avec l'Etat, la ville deviendra propriétaire du château en lui cédant divers immeubles et en versant une somme de 320.000 fr. Souhaitons que la ville réussisse et donne ensuite au château une destination conforme à son caractère.

— La *chapelle du Lycée* possède une copie de Tiepolo envoyée par l'Etat en 1896 et représentant *saint Martin officiant*. Ce tableau signé Robert Deletang est d'une exécution très ferme et d'une grande vigueur de coloris. On va le transporter au musée où on pourra le voir plus aisément.

— Le conservateur du palais des beaux-arts, M. René Gatroux, a récemment terminé la réorganisation complète des magnifiques collections dont il a la garde. Pour se guider dans ce travail délicat et arriver à donner aux peintures une place en rapport avec leur importance et leur qualité, il n'a eu qu'à suivre les indications du catalogue critique, établi au cours des années 1910-1911, par MM. Marcel Nicolle et Émile Dacier et dont on vient d'entreprendre l'impression. C'est en s'inspirant de ce travail préliminaire, que le conservateur du musée a pu présenter, de la façon la plus logique et la plus instructive, un ensemble de peintures comme peu de galeries provinciales en possèdent d'aussi important, d'aussi varié et d'aussi riche en chefs-d'œuvre de toutes les écoles.

Neuvy-Saint-Sépulcre. — Ce célèbre édifice comprend deux parties bien distinctes : une rotonde élevée au XIe siècle et au XIIe siècle par Eudes de Déols et son beau-frère Geoffroy de Bourges, et qui rappelle l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem ; l'autre partie, plus disparate, qui offre des ouvrages du XIe siècle, remaniée à toutes les époques jusqu'au XVIe. Le tout est dans un état de délabrement lamentable et la municipalité se refuse obstinément à faire entreprendre le moindre travail de consolidation. L'administration des Beaux-Arts ne devrait-elle pas passer outre et conserver aux curieux et aux savants cet édifice qui est, à tout prendre, l'un des plus curieux de la France ?

Nice. — Une exposition rétrospective d'art régional des XVe-XVIe siècles vient de s'ouvrir à Nice sous les auspices de la Société des Beaux-Arts. Un grand nombre d'œuvres disséminées dans les églises et les chapelles ont pu être rassemblées. Notre collaborateur, M. L.-H. Labande, qui a écrit la préface du catalogue dressé par M. Joseph Levrot, étudiera dans un prochain fascicule de la *Revue* ces primitifs niçois encore si peu connus.

— L'abbaye de Saint-Pons près de Nice se voit menacée par la construction du nouvel hôpital Pasteur. C'est le plus vieux monument du Comté de Nice, car il a été fondé en 775 par l'évêque Sejegrius. L'église remonte au XVIIIe siècle ; les bâtiments claustraux élevés en 1835 ont grand air. On comprend que certains niçois éclairés tiennent à conserver ce monument.

Orne. — La société historique et archéologique de l'Orne a pris l'initiative de rendre, au lieu même où s'élèvent les restes de l'ancienne abbaye de Saint-Evroul, un hommage particulier à la mémoire d'Orderic Vital qui fut moine de ce monastère et y composa son *Histoire ecclésiastique*. On se propose d'élever un monument au moine normand et de publier un volume de *Mélanges* qui comprendra entre autres les travaux suivants : *Notice sur Orderic Vital* de M. Léopold Delisle, rééditée par les soins de M. Omont ; *Liste des Abbés de Saint-Evroul*, par M. Emile Picot ; *Notes d'histoire et d'archéologie sur l'Abbaye de Saint-Evroul*, par MM. Lefèvre-Pontalis et René Gobillot ; *Bibliographie de Saint-Evroul*, par M. E. Deville ; *Iconographie et Sigillographie de Saint-Evroul*, par M. Tournouer ; *Les Objets d'art de Saint-Evroul*, par M. G. Guillot. De nombreuses sociétés savantes, des érudits éminents ont donné leur adhésion à cette manifestation à laquelle est associé le souvenir du grand savant normand Léopold Delisle qui lui avait donné dès la première heure l'appui de sa haute autorité scientifique. Tous ceux qui voudront participer à cette œuvre pourront s'adresser à M. Tournouer, président du Comité d'organisation, 5, boulevard Raspail, Paris.

Paris. — *Musée du Louvre*. Le département de la sculpture vient d'acquérir un grand chapiteau en marbre rouge veiné du XIIe siècle qui provient du cloître de l'Abbaye de Saint-Michel de Cuxa.

M. Léon Bonnat a offert à l'occasion de sa réélection comme président du Conseil des Musées,

trois des plus belles pièces de sa magnifique collection de dessins : Une feuille contenant une série d'études de Vierges de Michel-Ange, une tête d'Erasme de Durer, et la famille Stamaty, « le plus beau des crayons d'Ingres ». « Par ce don magnifique, dit M. Paul Leprieur, il s'inscrit de lui-même son nom à la suite de ceux des collectionneurs d'élite, ses prédécesseurs et ses amis, les His de la Salle, les Galleaux, les Galichon, parmi les grands donateurs du Louvre.

Notre-Dame. — A la séance de la Société d'Iconographie parisienne, tenue le 26 janvier, M. Marcel Aubert a communiqué quatre dessins inédits de Gabriel de Saint-Aubin conservés au Musée royal de Stockholm. L'un de ces dessins représente l'intérieur du croisillon sud de Notre-Dame en 1779, et permet de reconstituer l'état de la construction et l'aspect de l'édifice à cette époque.

Eglise Saint-Séverin. — M. Jean Verrier a soutenu le 30 janvier dernier sa thèse de l'école des Chartes intitulée : *Essai archéologique sur l'église Saint-Séverin de Paris.* Dans une première partie l'auteur expose l'histoire de l'édifice, bâti sur l'emplacement du lieu de retraite d'un pieux solitaire, Séverin, qui vivait à Paris au milieu du VIe siècle. Il ne subsiste rien des églises antérieures au XIIIe siècle. Successivement agrandie après 1347 et au milieu du XVe siècle, son chœur fut béni le 30 mars 1494. Depuis lors l'église n'a presque pas changé.

Dans la seconde partie de son travail M. Verrier a fait une description détaillée du monument. Après avoir montré que l'église ne comprenait au XIIIe siècle que des bas-côtés simples et qu'elle se terminait vraisemblablement à l'est par un grand chevet plat, il prouve que le deuxième bas-côté sud a été ajouté dans la seconde moitié du XIVe siècle et non pas au XVe siècle comme on l'avait dit jusqu'alors. Le chœur et le double déambulatoire avec sa ceinture de chapelles rayonnantes englobées dans un grand chevet polygonal ont fourni une série de rapprochements avec celui de Notre-Dame de Paris.

Parmi les aperçus nouveaux que M. Verrier a mis en lumière, il faut encore signaler l'étude du triforium qui ne portait pas jadis des vitraux comme on en voit actuellement. C'était un passage étroit du type courant avec un mur de fond et non une claire-voie comme on l'a prétendu quelquefois. C'est au XVIIIe siècle qu'on s'avisa de placer là des vitraux pour donner plus de lumière dans l'église.

L'extérieur, les dépendances, le mobilier et les vitraux de l'église ont été ensuite étudiés et décrits. Enfin l'auteur a terminé son travail par une liste de documents iconographiques se rapportant à l'église Saint-Séverin.

Tour Saint-Jacques. — [illegible] que des échafaudages [illegible] visiteurs. Mais sa restauration n'est pas terminée : il s'en faut. On y [illegible] échafaudages pour hâter le [illegible] n'y a-t-on songé plus tôt ? Pour peu que [illegible] dure encore quelques années, on aura mis aussi longtemps à la réparer qu'à la construire, car elle fut élevée de 1508 à 1522. La restauration sera-t-elle terminée en 1912 ?

Nous sommes heureux de publier, sur l'[illegible] *Pierre-Joseph Rigaud*, le peintre des cathédrales de France, la notice qu'a bien voulu nous envoyer Mlle Bordot-Delandre.

L'Exposition qui vient de se clore à la Galerie Georges Petit a révélé au grand public un des artistes les mieux doués de notre époque : Pierre-Gaston Rigaud. Une première Exposition [illegible] avait montré en Rigaud un artiste chez qui la vocation de peintre s'était révélée en face des grands paysages des Landes, son pays natal. Dans ces dernières années, le peintre, sans abandonner le plein air, se consacrait presque exclusivement à la reproduction des cathédrales de France, dont la merveilleuse architecture lui a fourni des thèmes et des formes qu'il a su mettre admirablement en valeur. Après avoir conquis par un travail acharné, l'habileté de la main et la sûreté de l'œil, il s'est laissé émouvoir par l'art du moyen âge et il a su en exprimer, grâce à une [illegible] et bien exercée, tout le charme.

Enfant du Midi, c'est l'art du vitrail qui tente particulièrement Rigaud. La prétendue poésie de la lumière que nos climats ne connaissent pas, l'éclat des verdures éternelles, la splendeur des montagnes lointaines et de la mer infinie, tout cet enchantement dont rêvèrent les maîtres-verriers du moyen âge, Rigaud en reproduit la poésie en fixant sur ses toiles le rayon lumineux qui donne la [illegible] du Nord [illegible] d'artiste, il exprime avant tout une vision personnelle du monument qu'il reproduit, mais ses effets lumineux, pour être fugitifs, n'en sont pas moins rigoureusement exacts. La magie de la lumière ne fait pas oublier à Rigaud que le vitrail n'est qu'un accessoire, son métier lui impose le goût de l'exactitude, de la recherche ; elle l'exerce et le force à composer. Dans le but de maintenir l'exactitude de ses lignes et la valeur mathématique de sa perspective, le peintre n'abandonne rien à l'imprévu. [illegible] lable et d'un calque que le peintre reporte conti-

[illegible]

nuellement sur sa toile. Conservant ainsi ses lignes géométriques, Rigaud peut travailler en pleine pâte, selon les volontés de son talent robuste et énergique. Il parvient à l'impression lumineuse en décomposant le rayon, d'après les principes

Dig. Vizzavona

RIGAUD. — L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-REMY DE REIMS.

établis par Chevreul et rien n'est plus curieux que la personnalité de cet artiste dont l'inspiration est d'un mystique, le dessin d'un perspecteur, le métier d'un impressionniste.

Les peintres sont toujours, dès que leur sens artistique s'est éveillé et précisé, les disciples de leurs préférences. Une émotion religieuse, une vision d'art peut faire surgir en eux des puissances insoupçonnées. La vue de la cathédrale de Chartres éclairée des mille feux qu'allument ses vitraux, enchanta les yeux et mieux l'âme de Rigaud. Il y prit le sens et l'amour des harmonies transparentes et mystérieuses, des colorations diverses du matin et du soir, des aspects changeants des nefs. Les titres de ses toiles précisent nettement ses intentions. La lumière enveloppe les lourds piliers, les ogives qui, à peine nées, gardent encore le souvenir de la mouluration romane. *(N° 22 : Portail Royal, rosace et verrières, le matin. — N° 7 : La nef, soleil de 6 heures, matin.)* Cette lumière, qui

prend sa source dans un foyer incandescent, se colore de tons qui, par l'alternance des pourpres, des rouges et des bleus intenses, produisent une tonalité violine ; la pierre de Chartres, dont la patine est grasse et glacée d'un gris qui s'argente, contribue à former ces tons uniques. Sous ce ruissellement de lumière bleutée le dallage semble un tapis de tons très doux qui s'étale aux pieds de la Vierge. Toutes les gammes du violet et du bleu sont rendues par l'artiste. *(N° 15 : Mauve et bleu, soleil de deux heures. — N° 1 : Le Pilier, temps gris. — N° 8 : Le Pilier dans la lumière, soleil de 3 heures. — N° 3 : La Porte Saint-Piat, temps gris. — N° 13 : L'Escalier Saint-Piat.)* Derrière l'abside une ombre violette s'étend mystérieusement, glisse le long des ogives et des piliers des chapelles rayonnantes *(N° 10 : Mystère et soleil naissant).* Dans la chapelle éclairée par le vitrail blanc donné par Blanche de Castille, la clarté est d'une suavité idéale ; la lumière, vue à travers le vitrail d'or, devient étrange, le jaune brillant s'éteint, s'absorbe dans l'ambiance générale de l'air teinté de mauve *(N° 14 : Le vitrail d'or).* Ici, c'est la lumière qui règne en maîtresse absolue ; la splendeur de son rayonnement anime seule les longues perspectives des nefs, les êtres n'apparaissent qu'en minces silhouettes pour donner l'échelle.

On sent que Rigaud a quitté Chartres avec regret, mais un autre coin de la France l'a attiré à son tour. Il est antique et plein de pittoresque. De beaux monuments aux fines sculptures voisinent avec de merveilleuses églises gothiques où la première Renaissance française s'affirme par de splendides vitraux. Voici, de Troyes, la cathédrale. La lumière ruisselle ici sur une pierre rosée qui se dore sous ses caresses, les rayons lumineux traversent les claires verrières du chœur et ne se diffusent pas ; ils éclairent franchement une partie de mur ou un coin de chapelle *(N°s 25 à 27 : Soleil, 9 heures du matin, 10 heures du matin et 3 heures du soir).* Toujours épris de clarté et de transparence, Rigaud ne recourt aux noirs qu'exceptionnellement, encore les veut-il transparents.

L'artiste a enfin voyagé au hasard de son inspiration ; il s'est arrêté à Bourges où il a peint une série d'intérieurs de la cathédrale *(N° 20 : Dernier rayon, soleil de 6 heures. — N° 17 : Les vitraux, soleil de 2 heures. — N° 19 : Les grands piliers, soleil de 7 heures. — N° 18 : La chapelle de la Vierge, soleil de 9 heures),* de la crypte *(N° 24 : La Crypte)* et de la merveilleuse porte de sa sacristie *(N° 22 : La Croix. — N° 23 : La Porte de Jacques Cœur).* Il a passé à Paris *(N° 34 : Notre-Dame. Les Vitraux bleu et or. — N° 35 : Les Vitraux d'or, soleil de 9 heures. — N° 36 : La Rose nord, triforium. — Saint-Etienne du Mont, N° 37 : La nef, soleil d'hiver. — à Saint-Denis N°s 32 et 33 : La Basilique. Soleil de 2 heures et de 4 heures).* Enfin, il a fait un long séjour à Reims, captivé par les grands souvenirs qui s'attachent à l'église Saint-Remi *(N° 28 : Soleil de 10 heures du matin. — N° 29 : Le Triforium. — N° 30 : Effet blond, soleil de 9 heures).* Nous aurons la joie de revoir dans un de nos musées nationaux, la toile intitulée : *Saint-Remi. Les Tapisseries, soleil de 9 heures.*

Notre étude sur Rigaud serait incomplète si nous passions sous silence ses étonnants dessins sur papier gris, rehaussés de couleurs à l'huile, dont le métier si étrange et si original intéresse au plus haut point le technicien. Chartres occupe encore la place d'honneur. Ici, Rigaud retrace la silhouette de sa cathédrale, à l'aube, au couchant, par un ciel pur d'été et sous les sombres nuées poussées par le vent de Beauce ; là, il esquisse la ville même, ses vieilles rues, ses ponts bas, ses places irrégulières où la lumière semble mourir ; ses remparts, ses vieux murs tapissés de ravenelles, ses jardinets étouffés entre des maisons d'époques imprécises. *(N°s 38 à 52).* Plus loin, ce sont des souvenirs de Bruges, dont l'attrait s'est si souvent exercé sur nos artistes, et où les choses mêmes ont l'air rêvées ; les canaux qui les reflètent prolongent en les rendant plus irréelles des images qui semblent des souvenirs. Rigaud traduit avec discrétion cette tristesse grise. La nuit descend avec la brume sur les vieilles maisons et sur le canal. Le ciel, où montent le beffroi et les troncs des arbres séculaires, demeure uni et sans éclat, comme les façades. *(N°s 56 à 59.)*

Ayant évoqué la puissance de notre architecture religieuse et son symbolisme, Rigaud rendit hommage aux paysages évangéliques des landes et des étangs de son pays natal, dans quelques dessins très heureusement esquissés. »

Pouliguen (Loire-Inférieure). — Un projet de marché communal menace de destruction l'église désaffectée, dont la conservation devrait s'imposer autant par l'intérêt de l'église elle-même que par le site pittoresque qu'elle forme avec les arbres et les maisons voisines.

Rouen. — L'ancienne *église Saint-Laurent* vient d'être affectée à un musée d'art normand. C'est à la suite des expositions organisées pour les fêtes du Millénaire de la Normandie qu'on a eu l'idée de constituer ce dépôt qui complétera les richesses contenues dans le magnifique Musée des Antiquités.

— La *Cour d'Albane* près de la cathédrale perdra sous peu son charme et son caractère. On va la transformer en un square. Une pétition rédigée par quelques Rouennais réunit à grand' peine quelques signatures. On s'étonne d'une telle indifférence. Il faudrait que l'administration des Beaux-Arts intervînt pour empêcher ce coin si pittoresque de disparaître.

On a célébré au mois de mars le centenaire de l'*Abbé Cochet* qui a ouvert la voie aux archéologues modernes. Il réussit par ses belles études sur les monuments de la Seine Inférieure et les vives polémiques qu'il avait engagées à ce sujet à faire admettre l'archéologie française au rang qu'elle occupe aujourd'hui. Nous sommes heureux de nous associer à l'hommage rendu à ce prédécesseur.

Saint-Guilhem-du-Désert. — Ce n'est pas l'église qui est directement menacée par les projets de la municipalité, c'est son cadre admirable. Au pied de montagnes abruptes la célèbre église romane se profile, fièrement surmontée de son clocher carré. On se propose de construire une école à l'abside, cachant ainsi par une médiocre bâtisse ce chevet et ses absidioles du plus pur style provençal.

Le Comité des Sites et Monuments pittoresques de l'Hérault a élevé dès le 1er décembre 1910 une protestation violente pour empêcher ce sacrilège. L'autorisation a jusqu'à présent été refusée par l'administration. Mais la municipalité, peu soucieuse de la beauté de son église, insiste et le terrain est acheté.

Nous osons espérer que l'administration refusera obstinément d'autoriser la commune, attendu qu'il existe d'autres terrains plus convenables, et empêchera ainsi un acte de barbarie qu'on lui reprocherait durement.

Soudeilles. — M. Dubugk, antiquaire bruxellois qui avait acheté à la municipalité de Soudeilles, le faux chef de saint Martin et la navette à encens conservés dans l'église, vient d'imiter le beau geste de M. Pierpont-Morgan en rendant à la France la navette qui figurera désormais parmi les objets exposés dans la galerie d'Apollon. Mais il poursuit pour escroquerie MM. Delmas, Chazonel et Grandchamp de Cueille et réclame 70.000 fr. de dommages-intérêts en plus des 41.000 fr. qu'il a versés pour l'achat des deux objets. Le tribunal par jugement du 23 mars a mis hors de cause M. de Cueille et n'a retenu à l'égard de MM. Delmas et Chazonel que le délit de tromperie sur la chose vendue ; il les a condamnés solidairement à la restitution de [illegible] et à payer [illegible] me de 13.000 à M. Dubugk, [illegible] intérêts. C'est sans doute l'épilogue de cette malheureuse histoire.

Troyes. — Des malfaiteurs se sont introduits dans la cathédrale en [illegible] et en brisant un vitrail d'une grande valeur et ils ont [illegible] les [illegible].

Tulle. — Voici l'article suggestif que le journal *Le Corrézien* publia le 10 mars dernier sous le titre « Un Embellissement ».

« Nos lecteurs apprendront certainement avec plaisir que la suite d'un vœu émis par le Conseil municipal tendant à la démolition du bâtiment sis contre les Cloîtres et en façade sur la place d'Arche, et *sur lequel donne par l'architecte des beaux arts de Tulle*, l'Etat a décidé la démolition dudit bâtiment. L'emplacement de ce bâtiment permettra d'abord l'agrandissement de la place d'Arche et l'accès facile des Cloîtres. A deux mètres du mur des Cloîtres, il sera construit un [illegible] surmonté d'une grille *artistique*, avec porte. *Le mur du Cloître*, qui est plein actuellement, sera percé de *très larges baies* permettant de l'extérieur la vue de l'ensemble des Cloîtres. Enfin, des arbres et des arbustes seront plantés derrière la grille surmontant le bahut afin de donner [illegible] à l'ensemble.

Le cloître dont il s'agit date du XIVe siècle et c'est avec la cathédrale la seule curiosité de la ville. Et la municipalité croit faire œuvre artistique en défigurant totalement l'aspect de ce monument ; un cloître est une « [illegible] et des galeries » ; crever les murs de clôture serait dénaturer son caractère. L'idée nous paraît malheureuse. [illegible] que [illegible] celles qui se sont élevées déjà de toute part empêchera les « artistes corréziens » de se livrer à leur cruelle fantaisie.

Vernon. — Un beau tableau du XVIe siècle, *l'Ensevelissement* [illegible] volé par d'habiles malfaiteurs.

BELGIQUE

Académie royale d'Archéologie de Belgique. — *Séance du 4 février 1912.* — Le nouveau président, M. le Professeur de Ceuleneer, après un éloge du baron de Witte, consacre son discours inaugural à la céramographie et la numismatique au XIXe siècle.

M. Armand Heins, étudiant le célèbre pignon ogival de la Byloke à Gand, s'élève contre la théorie généralement adoptée qui trouve dans les [illegible] en briques ; à ses yeux, la décoration de ces pi[illegible]

L'exposition d'art ancien, organisée il y a quelques mois à Tournai, remporte sans conteste un brillant succès. L'une des sections les plus riches fut évidemment celle qui était consacrée à l'orfèvrerie. Dans un travail très documenté et appuyé de nombreuses illustrations, M. Soil de Moriamé la décrit minutieusement. Il fait d'abord l'histoire de la réglementation, au cours des siècles, du métier des orfèvres à Tournai, et donne un aperçu des œuvres principales de ses membres, dont les plus anciennement connues sont les pièces du tombeau de Chilpéric, les œuvres dites de saint Eloi, les archaïques châsses du XIIIe siècle, et certains ouvrages du siècle suivant, tels les insignes de la Confrérie des Damoiseaux. L'étude de la vie et des ouvrages des orfèvres peut se diviser en deux périodes reliées par une période de transition, qui toutes sont délimitées par l'édit de 1794 réglementant l'usage des poinçons. Plus tard, de nouvelles tendances se manifestèrent, depuis la fin du XVIIe siècle jusqu'à la fin de l'ancien régime, puis à l'époque moderne à partir de l'année 1794. Les orfèvres tournaisiens furent légion ; on en compte près de 140 avant 1794. Certaines familles se distinguèrent spécialement dans ce genre ; il suffira de citer les Lefèvre, dont le premier du nom, Charles Lefèvre, fit son éducation artistique à Anvers et dont quinze ou seize descendants suivirent la même carrière professionnelle. L'exposition de Tournai renfermait de nombreux et riches spécimens de cette opulente industrie ; tous se distinguaient par une élégance de formes remarquable et par une pureté de goût absolue.

Société d'Archéologie de Bruxelles. — *Séance du 8 janvier 1912.* — Il a été donné connaissance à l'assemblée du vœu transmis à M. le ministre de la Guerre en vue de la conservation et de la transformation de l'ancienne Abbaye de la Cambre.

M. J. Destrée, à propos de Jean Mabuse, l'artiste peintre wallon, parle du tableau appartenant à la collection Mayer-Vandenberg et représentant l'*Adoration des mages*. Par ses analogies avec le style de Gérard David, ce tableau rappelle l'école de Bruges et tend à montrer que Mabuse habita Bruges. Il signale à l'assemblée la célèbre tapisserie qui faisait partie de la collection Gavet, œuvre que l'on peut restituer à Juste de Gand, ami de Van der Goes, et qui est inspirée du maître.

M. Paris donne lecture d'une note de M. Rousseau relative aux fêtes du Millénaire normand, organisées l'an passé pour magnifier le passé historique de la Normandie.

M. le major Paul Combaz, relate à l'aide de projections, la découverte d'anciens remparts rue des Riches-Claires, découverte faite à l'occasion de la construction en cours d'une école communale. Il montre le déblaiement dans ses diverses phases, commente judicieusement les vestiges mis au jour et exprime le vif regret qu'ils n'aient pu être conservés. Si ces restes de la première enceinte de Bruxelles disparaissent l'un après l'autre, il n'en est pas de même des documents graphiques qui les figurent et qui, en constituant de sérieux matériaux d'étude, permettront à d'autres de reconstituer enfin les anciens remparts de Bruxelles.

M. Des Marez dit quelques mots sur le pavage du XIIe siècle découvert à la Grand'Place de Bruxelles, à un mètre de profondeur : cette découverte fera ultérieurement l'objet d'une communication détaillée.

Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. — *Séance du 20 décembre 1911.* — M. Van Werveke, conservateur du musée d'Archéologie, entreprend l'étude des pignons et constructions entourant le Marché aux légumes de Gand ; il décrit longuement la « Grande boucherie », un des plus intéressants monuments gantois.

M. Victor van der Haegen complète ses notes antérieures sur les peintres Sammelins.

M. Armand Heins, cherchant à identifier l'auteur d'un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, croit pouvoir attribuer cette œuvre à Lucas de Heere.

Assemblée Générale solennelle du 11 février 1912.

M. le Chanoine van den Gheyn, président, attire l'attention sur le dégagement de l'église Saint-Nicolas de Gand ainsi que sur sa restauration, sous condition de conserver au vénérable monument le cachet que lui donnent les apports des siècles.

M. Fris présente le rapport annuel et résume les travaux scientifiques des membres de la société.

M. Nap. de Pauw passe en revue les travaux actuellement en cours à Gand et en fait la critique esthétique.

M. Armand Heins présente une étude sur la seigneurie de Herzele et Jean de Roubaix ; il signale des considérations nouvelles au point de vue de l'histoire des Van Eyck et de leurs rapports avec le seigneur d'Herzele.

Bruxelles. — Un *album de dessins* attribués à Joachim Parmentier fait partie de la collection Paul Errera à Bruxelles. Découvert dans un château du Brabant par feu Adolphe Dillens, ce recueil de format allongé est authentiqué par le filigrane contrôlé des 84 feuillets (exactement 163 numéros) de croquis tracés à la plume ou au roseau et à l'encre de Chine. Sa date peut être fixée au XVIe siècle ; il renferme des paysages, quelques figures, telles que saint Jérôme, saint Christophe, des bateaux, des hommes d'armes, etc.... M. Bautier décrit l'album dans le *Bulletin des Musées Royaux* ; il y reconnaît la main de Jacques Patenier ou d'un artiste de son entourage.

Dunes (Abbaye des). — En août 1911, des fouilles faites à Coxyde par MM. Roels et l'abbé Vandewalle de Bruges, ont permis de déterminer le plan de l'ancienne et célèbre abbaye des Dunes.

L'exploration s'est faite à environ 1 km. de l'église de Coxyde, dans les dunes côtières et à proximité de la chapelle de Saint-Idesbald. Les nombreux débris de briques moulurées et triangulaires, de pierres taillées, de fragments de meneaux en ogives permettent de supposer qu'à cet endroit s'élevait l'église abbatiale. Les fouilles ont été contrariées par l'eau et ont dû être suspendues.

Estinnes-au-Val. — Cette commune possède une église que d'aucuns feraient remonter au temps des Mérovingiens (480) ; elle fut témoin d'un Concile qui s'y tint en 724, et fut présidé par saint Boniface, archevêque de Mayence, qui tenait résidence en la villa de Pépin-le-Bref, située non loin de l'église.

Sous le sanctuaire, se trouve une « crypte romane » dans laquelle on pénètre par un escalier placé devant le chœur. Cette crypte est bien la « confession » qui se trouvait habituellement sous le chœur des églises romanes des XIe et XIIe siècles, comme à Lobbes, Aubechies, etc. Le mobilier de cette église est intéressant. Malheureusement, le monument est dans un complet état de vétusté et de délabrement ; mais il est certain que les pouvoirs publics interviendront pour en assurer la conservation par une sérieuse restauration.

La Commission Royale des Monuments a classé l'église d'Estinnes-au-Val, dans la 3e classe des édifices placés sous sa sauvegarde.

Gand.—Le *Musée des Beaux-Arts* vient d'acquérir une série de croquis fort intéressants pour Gand : ce sont les esquisses ou études faites soit à la plume soit à la sépia, pour les grisailles qui décorent le chœur de la cathédrale Saint-Bavon. Ces grisailles sont l'œuvre (1774) de Pierre Norbert van Reysschoot (1738-1795) ; elles représentent d'une part Melchisedech et Abraham offrant le pain et le vin, la Pâque israëlite, la Manne dans le désert, Abigaïl donnant le pain à David, Elie recevant le pain et l'eau : d'autre part, Jésus appelant Zachée juché sur le figuier, le Centurion agenouillé devant le Christ, la Multiplication des pains, le Lavement des pieds, la dernière Cène, Jésus et les disciples d'Emmaüs.

Les croquis ou esquisses sont au nombre de quatorze ; les uns sont plus poussés que les autres ; plusieurs témoignent d'une grande facilité de dessin et d'une conception artistique assez large.

Une note manuscrite était jointe aux croquis : on y lit les titres et dimensions de toutes les grisailles ainsi que les noms des donateurs de chacune d'elles, notamment de l'évêque Triest, des chanoines Cardon, de Meulenaere, Hellin, Kervyn, etc.

[illegible] par Charles Martel, rétablie par Charlemagne, eut ses bâtiments reconstruits en 946 et son église consacrée en 975.

Occupée actuellement par les régiments d'infanterie [illegible] quelque temps l'attention des archéologues.

Les constructions primitives furent remplacées par d'autres dans le cours du moyen âge ; la majeure partie des bâtiments actuels date du XVIIe siècle.

Ils s'élèvent au côté méridional de l'église ; le quartier abbatial occupait une partie de la plaine Saint-Pierre. L'ensemble forme un quadrilatère coupé par une construction transversale divisant la cour centrale en deux parties, l'une avoisinant l'église avec le cloître, l'autre, servant actuellement de cour à la caserne d'infanterie.

La façade de l'aile occidentale, sur la plaine Saint-Pierre, est un bon spécimen de l'art du XVIIe siècle : bâtie en briques et badigeonnée à la chaux, elle est percée de hautes fenêtres à croisées [illegible] l'aile transversale qui sépare la grande cour du cloître. Ce pignon est construit en pierre de Tournai, dans la donnée du style ogival du XIVe siècle.

Malgré les détériorations subies, l'abbaye de Saint-Pierre au Mont-Blandin forme un ensemble d'un réel intérêt. Sur le rapport de MM. les architectes Cloquet et De Noyette, le Comité des délégués provinciaux de la Flandre orientale de la Commission Royale des Monuments [illegible] celle-ci de classer tous les bâtiments dans la 2e classe des Monuments historiques.

La restauration du *Beffroi* a été entreprise : déjà le campanile en fer est descendu ; les bases des tourelles ont été dégagées ainsi que les quatre faces de l'étage des clochers ; il ressort de toute évidence que les plans de restauration ont été bien étudiés et tiennent compte de tous les éléments [illegible] communiquer prochainement à nos lecteurs un aperçu complet de cet important travail.

Nous avons annoncé le prochain transfert du *Musée d'Archéologie* de Gand dans l'ancienne abbaye de la Byloke. A cette occasion, un problème [illegible]

Au début du XVIIIe siècle, on a établi dans la majeure partie de la salle, un plafond sous la belle

voûte en bardeaux. On peut hésiter à rétablir en son état primitif cette salle qu'ornent de superbes sculptures et de curieuses peintures murales et qui garde intacte, dans la partie non mutilée par l'exhaussement, une magnifique cheminée. Par contre, le plafond du rez-de-chaussée a été, lors de l'exhaussement, doté d'une décoration en stuc dont les motifs, entourant le millésime 1715, ne manquent pas de caractère et que l'on souhaiterait pouvoir conserver. Y aura-t-il moyen d'y arriver en abaissant le plafond jusqu'au niveau primitif ? Faudra-t-il recourir à quelque autre expédient ? La question sera à coup sûr vivement discutée.

Malines. Le projet de restauration et d'appropriation des Halles est toujours l'objet de discussions parmi les archéologues malinois. Ces hésitations attestent un louable souci de prudence ; que de monuments hélas ! ont été perdus pour l'art et l'histoire, parce qu'on a voulu faire une restauration radicale ou achever une construction pour laquelle on ne possédait ni plan ni croquis permettant de conjecturer, avec une suffisante probabilité, la pensée du maître primitif de l'œuvre. La fantaisie doit être exclue de travaux de cette nature. M. le chanoine Van Caster défend vaillamment cette thèse contre l'Administration Communale séduite par les projets de son architecte, plus soucieux, semble-t-il, de doter sa ville de vastes locaux administratifs et d'un beffroi de conception moderne que de lui conserver un bâtiment d'allure modeste, il est vrai, mais empreint du souvenir des siècles et plein de caractère. La Commission Royale des Monuments paraît disposée à se rallier à la solution préconisée par M. le chanoine van Caster; les amis de l'archéologie s'en réjouiront.

Tournai. — Le dégagement du côté Nord de la cathédrale est réalisé depuis plusieurs années ; nonobstant quelques légères critiques, ce travail a donné satisfaction ; grâce aux constructions qui encadrent le monument, celui-ci conserve son échelle ; il s'élève majestueux et impressionnant.

L'œil peut comparer la grandeur des nefs romanes à l'élancement majestueux du chœur du XIIIe siècle ; et l'abside en hémicycle forme une transition satisfaisante entre les deux parties du monument que dominent, fières et élancées, les cinq tours célèbres.

Faut-il continuer le travail de dégagement et isoler l'église complètement en démolissant toutes les maisons qui la séparent au côté Sud, de la Grand'Place ? Le problème méritait une étude consciencieuse ; d'autres travaux de dégagement, entrepris trop hâtivement, ont provoqué des mécomptes et des regrets irréparables ; n'a-t-on pas songé à Gand et non sans raison, à élever au chevet de l'église Saint-Nicolas quelques constructions, sacristie, cure, etc.... afin de rendre à ce monument un terme de comparaison et de donner à la place voisine une disposition plus conforme aux exigences rationnelles d'une place ? Cette préoccupation démontre l'imprudence commise et le défaut d'un dégagement excessif.

L'édilité tournaisienne a confié la solution du problème à une commission d'études. Sans connaître toutes les conclusions, nous croyons savoir que le dégagement complet a été rejeté ; on conservera entre autres les bâtiments du Chapitre et de la sacristie. La place devant la Cathédrale sera maintenue dans son impressionnante disposition.

Les cathédrales gothiques pâtissent du voisinage des grands espaces vides ; elles veulent s'élever au fond ou sur le côté de petites places ; elles aiment le voisinage des maisons et des toits qu'elles dominent de toute la hardiesse de leurs nefs, de leurs arcs-boutants, de leurs toits élancés et de leurs tours.

Jos. Casier.

RUSSIE

Russie. — Dans son article sur les *Nouvelles acquisitions du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg* [1], M. E. de Liphart signalait parmi les tableaux de la collection de M. Semenow, une toile de Claes Moyaert représentant la *Circoncision du fils de Moïse*, et il montrait combien l'Ancien Testament était devenu la principale nourriture des artistes ; voici le texte de la Vulgate auquel se rapporte le sujet du tableau : *Liber Exodi*, IV, 24-26. « Cumque esset (Moyses) in itinere, in diversorio occurrit ei Dominus, et volebat occidere eum. Tulit illico Sephora acutissimam petram, et circumcidit praeputium filii sui ; tetigitque pedes ejus, et ait : Sponsus sanguinum tu mihi es. Et dimisit eum postquam dixerat : Sponsus sanguinum, ob circumcisionem. » Moyaert a seulement remplacé le Seigneur par un ange.

1 *Revue* 1911, p. 408

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de M. André Michel, t. IV, 2 partie. Paris, A. Colin, 1911, gr. in-8°, paginé 491-1008, 5 pl., fig. 343-669, 15 fr.

Cette seconde partie du t. IV est consacrée à la Renaissance en France, en Espagne et en Portugal. On y trouve une magistrale étude sur l'architecture de la Renaissance en France, où M. Paul Vitry recherche les origines du style de la Renaissance, où il montre comment l'architecture flamboyante, encore vivace, est tout à coup supplantée, d'abord dans son décor, puis dans sa construction par le nouveau style : comment l'arrivée des italiens, en faveur auprès du roi, amène la création d'un style composite, et comment l'étude de l'Antiquité, son adaptation à nos monuments, fait évoluer ce style, qui sous Henri II et ses fils sera la Renaissance classique.

Dans le deuxième chapitre, M. André Michel étudie la sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois. Michel Colombe, puis Jean Goujon, Pierre Bontemps dont l'activité a récemment été mise en lumière par M. Roy, enfin Germain Pilon. Le chapitre III, consacré à la médaille et à l'art monétaire en France, de Charles VII à Henri IV, a été écrit avec la compétence que l'on sait par M. Jean de Foville.

Le Comte Paul Durrieu étudie la peinture du temps de Charles VII et de Louis XI, les peintres du roi Charles VII, du roi René, les ateliers de l'Ouest, d'Avignon, de la Savoie, de la Bourgogne, Jean Fouquet, Jean Colombe et maître François, puis la peinture du temps de Charles VIII et de Louis XII : l'École de Tours, Bourdichon, Perréal et leurs contemporains, le Maître de Moulins et les peintres du Bourbonnais ; enfin, la peinture sous François Ier et les derniers Valois : l'École de Fontainebleau, les Clouet, les deux Jean Cousin.

M. Mâle continue l'histoire du vitrail français ; au XVe siècle, l'influence de Paris, qui se manifestait déjà puissamment au XIVe, est encore prépondérante ; la disposition des figures évolue, et ces grandes statues isolées dans de hautes niches fort décorées, semblent être toutes l'œuvre de sculpteurs et d'architectes, comme ces vitraux de l'Hôtel Saint-Paul qui, sous Charles V, avaient été dessinés par le sculpteur Jean de [illegible]

Parmi les vitraux du XVe siècle, nous mentionnerons à part ceux de Bourges, ceux des domaines des ducs de Bourbon [illegible] XVIe siècle « l'artiste, affranchi de la tutelle du maître de l'œuvre, suit sa nature et devient un peintre » ; et parmi les nombreux vitraux qu'à produits en France le XVIe siècle, beaucoup sont des chefs-d'œuvre. M. Mâle montre les rapports constants de la gravure avec l'art du vitrail. Les œuvres de [illegible] ont été imitées par nos peintres-verriers du XVIe siècle, aussi bien en Champagne, que dans le Beauvaisis avec les Leprince, en Normandie et en Bretagne, dans le Centre avec Jean Lécuyé de Bourges et dans le Midi avec Arnaud de Moles, qui exécuta les admirables vitraux d'Auch.

La dernière partie du volume est consacrée à l'étude de la Renaissance en Espagne et en Portugal par M. Emile Bertaux [illegible] pleur du [illegible] font de ce chapitre un des plus intéressants de ce beau volume. M. E. Bertaux étudie l'architecture, la sculpture, la peinture en Espagne et en Portugal, sous les rois catholiques et en particulier, sous Manuel de Portugal, dont le nom est resté attaché au style de cette époque ; il recherche ensuite la part des Italiens et des Français dans la Renaissance espagnole.

Ce huitième volume, enrichi d'un grand nombre d'illustrations dont beaucoup sont inédites et reproduisent des monuments peu connus, forme une magnifique suite aux volumes précédemment parus ; après l'apparition du t. IX consacré à la *Re*[illegible] l'histoire de la Renaissance un excellent ensemble d'études.

M. [illegible]

VANDERLINDEN (H.) et OBREEN (Henri). **Album historique de la Belgique.** Fascicules IX à XII. Bruxelles [illegible]

Ces quatre fascicules terminent le travail de MM. Vanderlinden et Obreen ; on y trouve un aperçu sommaire de l'histoire de Belgique, depuis la [illegible] regretter que le désir d'être bref et succinct ait [illegible]

illustrations. Les œuvres de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Corneille Devos, de Snyders, de Fyt et d'autres maîtres du XVIIe siècle, méritaient de plus nombreuses reproductions ; plusieurs omissions sont fâcheuses pour l'histoire de l'art en Belgique. Au surplus nous réitérons les éloges que nous avons adressés aux auteurs comme à l'éditeur lorsque nous avons rendu compte des premiers fascicules.

L'*Album historique*, bien que nous l'eussions souhaité plus complet, comble une lacune en traçant une histoire de la Belgique illustrée par des documents authentiques. On y trouve les monuments de chaque période, les portraits des hommes illustres, les documents rappelant pour chaque époque les us et coutumes de nos ancêtres. C'est l'hstoire de la civilisation belge synthétisée en 250 reproductions.

Jos. Casier.

LASTEYRIE (R. de). **L'architecture religieuse en France, à l'époque romane ; ses origines, son développement.** Paris, A. Picard et fils, 1912, gr. in-8°, VII-749 p., 731 fig.

Tous ceux qui ont eu le bonheur d'assister aux cours que professait à l'Ecole des Chartes notre maître, M. de Lasteyrie, en ont conservé un souvenir ineffaçable ; sa parole vibrante, l'ampleur avec laquelle il traitait toutes les questions, la clarté de ses démonstrations, la facilité et la précision des dessins qu'il traçait au tableau. tout en causant, ont donné à ce cours d'archéologie, qu'il a professé pendant plus de trente ans et où lui a succédé un de ses plus distingués élèves, notre cher maître, M. Eug. Lefèvre-Pontalis, une renommée universelle. Les nombreux élèves qu'il a formés désiraient vivement voir leur maître publier un jour ce cours ; et c'est la première partie du cours qui forme le sujet de ce volume, consacré à l'architecture religieuse du IVe au VIIIe siècle, de l'époque carolingienne et de l'époque romane.

Ce volume où nous retrouvons toutes les qualités du maître professant *ex cathedra*, est abondamment illustré ; la richesse de l'illustration est un complément nécessaire à tout ouvrage d'archéologie, et M. de Lasteyrie a réussi à faire partager cette idéepar son éditeur, aussi rien n'a-t-il été négligé dans ce sens ; nous avons d'ailleurs vu notre maître choisir ses photographies, préparer ses dessins, et nous savons avec quelle ardeur et quel soin il le faisait. Il est inutile de dire, que tous les textes, toutes les références, ont été vérifiées minutieusement; un professeur de l'Ecole des Chartes ne pouvait se départir de la méthode qu'il enseignait avec tant d'autorité à ses élèves. Nous ajouterons que le vocabulaire a été surveillé avec grand soin, aucun terme archéologique n'a été abandonné au hasard, ou écrit sans avoir été mûrement pesé auparavant, et il serait à souhaiter que l'auteur réunisse un jour tous ces termes avec les définitions qu'il en donne en un dictionnaire qui serait un guide sûr pour tous les archéologues.

Les quatre premiers chapitres sont consacrés à l'étude des premiers monuments destinés au culte et des grandes basiliques. M. de Lasteyrie rappelle quelles sont les grandes basiliques des premiers siècles que l'on peut encore étudier aujourd'hui avec fruit, en Italie, en Syrie et dans l'Afrique du Nord, en Gaule enfin où, par suite de causes multiples, parmi lesquelles il faut faire entrer en première ligne notre goût du changement, presque toutes les anciennes églises ont disparu ; puis il montre qu'il faut chercher l'origine des basiliques chrétiennes en particulier dans les basiliques privées romaines ; enfin il les décrit, et analyse avec grand détail chacune de leurs parties. Le chapitre V est consacré aux édifices en forme de rotonde et à coupole centrale. Dans les VIe et VIIe chapitres, M. de Lasteyrie décrit les églises carolingiennes, et les fragments carolingiens qui subsistent encore en France et dans les régions limitrophes, il analyse les caractères particuliers des églises carolingiennes : plans, voûtes, fenêtres, chapiteaux, sculptures, mosaïques, autels, ambons

Le reste du volume, c'est-à-dire la plus grande partie (chap. VIII-XX) est consacré à l'étude de l'architecture religieuse en France à l'époque romane.

Cette étude débute par un chapitre qui est peut-être un des plus intéressants qu'ait écrits M. de Lasteyrie, et où les grandes théories sur la renaissance de l'architecture au XIe siècle, le rôle des moines dans l'évolution de l'architecture, l'emploi des voûtes et leur influence sur les modifications du plan et le développement des édifices, sont discutées et résolues avec une science magistrale. M. de Lasteyrie explique comment la difficulté de porter les voûtes en berceau, et d'éclairer les églises qui sont ainsi couvertes, difficulté que l'emploi des arcs doubleaux, sortes de cintres permanents, aplanit en partie ; et d'appareiller la voûte d'arêtes, qui a le grand avantage de reporter les poussées en quatre points bien déterminés, a amené les architectes à construire la voûte d'ogives à laquelle ils devaient aboutir en plaçant sous les arêtes de la voûte précédente, deux doubleaux en diagonale : « Je n'hésite donc pas, conclut M. de Lasteyrie, à considérer la croisée d'ogives comme une invention spontanée des architectes français de la fin du XIe siècle. » Quant aux coupoles, coupoles sur trompes et coupoles sur pendentifs, c'est dans les anciens monuments romains que nos architectes en ont trouvé l'idée ; M. de Lasteyrie montre que l'usage de ces coupoles n'a jamais complètement disparu, et lors de la restauration de l'église de Germigny-les-Prés, on a trou-

vé au premier étage du clocher une coupole sur pendentif du début du IXe siècle.

M. de Lasteyrie décrit ensuite les différents plans des églises romanes, l'élévation intérieure, l'élévation extérieure, les tours et clochers, puis il propose le classement des églises romanes en huit écoles : provençale, bourguignonne, auvergnate, poitevine, à coupoles, normande, rhénane, de l'Ile-de-France, il étudie les principaux monuments de chacune d'elles et en définit les caractères particuliers. Les derniers chapitres sont consacrés à la décoration des églises romanes : peinture murale, peinture sur verre, mosaïque, ornementation, chapiteaux, sculpture romane, accessoires.

Tel est, trop rapidement analysé, ce magnifique volume. Qu'il nous soit permis de former le souhait de voir bientôt paraître le deuxième volume, qui sera la suite naturelle de celui-ci, sur l'architecture religieuse en France à l'époque gothique.

Marcel AUBERT

MORTET (VICTOR). **Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen âge, XIe-XIIe siècles.** Paris, A. Picard et fils, 1911, in 8°, LXV-514 p. (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire.)

L'archéologie du moyen âge est aujourd'hui une science : elle analyse les monuments, s'efforce d'en suivre l'évolution et discute leur date en s'appuyant sur les textes ; ces textes sont épars dans les vies de saints, les narrations de miracles, les obituaires, dans les bulles et les diplômes, les chartes de toutes sortes, les marchés et les devis, les registres capitulaires et les actes des cartulaires, dans les réglements conventuels, les statuts d'ordres religieux, les canons de conciles, dans les lettres des abbés, des évêques, des grands personnages, dans les sermons et les livres moraux, enfin dans les inscriptions gravées sur les monuments. Les archéologues souhaitaient de voir ces textes réunis en un volume que l'on pût feuilleter facilement, et où l'on pût contrôler les dates d'un monument, le sens d'un mot technique, un procédé de construction. C'est la tâche que s'est donnée, voici déjà de longues années, pour les monuments du XIe et du XIIe siècle, M. Victor Mortet, et il faut le féliciter d'avoir su mener à bonne fin ce long et délicat travail.

Bien que le volume soit plus spécialement consacré à l'Histoire de l'architecture, M. Mortet n'a pas exclu les textes relatifs à la sculpture, à la peinture, à l'art des vitraux, et même au mobilier, lorsque ceux-ci ont des rapports avec les constructions ; il a ainsi réuni plus de 200 textes, quelques-uns inédits, la plupart publiés dans des ouvrages difficiles à trouver. Ces textes sont accompagnés d'un grand nombre de notes bibliographiques, biographiques, chronologiques, topographiques et lexicographiques.

Les documents sont classés dans l'ordre chronologique permettant de suivre le développement de l'architecture, depuis [illegible] jusqu'en 1130, époque où apparaît un [illegible] textes vont même jusqu'en 1301. Comme limite géographique l'auteur s'est borné au territoire de la plus grande France du moyen âge ; il a donné en outre quelques documents importants, attestant la diffusion de l'art monumental de la France en pays étrangers, en Angleterre, en Belgique, en Italie, dans la Suisse française et le nord de l'Espagne.

Le XIe siècle, par suite de causes multiples fort bien indiquées par M. Mortet, offre en France le spectacle d'un très grand mouvement de construction et de reconstruction d'églises, de monastères, de donjons et de châteaux. Cette renaissance n'a pas encore été très étudiée et nous reconnaissons que l'étude en est très malaisée, mais on peut se rendre compte que la grande innovation architecturale du XIe siècle a été la substitution de la pierre au bois. L'emploi de la pierre dans la construction, fréquent aux IXe et Xe siècles, n'est partiellement conservé en France dans certaines régions au XIe et même pendant la Ire moitié du XIIe siècle, on trouve encore au XIIe siècle des plafonds de bois, même dans les églises les plus considérables ; cependant, dès le XIe siècle, les textes signalent l'emploi de la voûte sur les crypttes, les sanctuaires, les absides et les bas-côtés, les croisillons même de certaines églises, sur les rotondes, sur la nef des chapelles et des [illegible] ils nous montrent à l'abbaye de Saint-Benin, la présence, qui doit être très fréquente dans certaines régions, d'arcs-diaphragmes en pierre soutenant la charpente de la toiture. A mesure que l'on approche de la fin du XIe siècle, les constructeurs s'enhardissent, et peu après 1100, on voûtera les nef des grandes églises.

Les abbés et les évêques des XIe et XIIe siècles sont de grands bâtisseurs et ils s'intéressent souvent directement à leurs constructions cherchant des carrières, surveillant les travaux, donnant des conseils ; ils organisent quelquefois dans leurs abbayes [illegible] religieux et laïques viennent apprendre le métier et se former sous la direction d'un maître ; l'état de maître de l'œuvre, d'architecte, se précise peu à peu, et si c'est surtout dans la deuxième moitié du XIIe siècle que se forment les groupements professionnels, il semble que depuis déjà longtemps, au moins depuis le début du XIIe siècle, la condition des artistes s'est sensiblement améliorée.

Telles sont, au milieu de bien d'autres, les quelques considérations qui ressortent des textes publiés par M. Mortet [illegible]

dont il les a fait précéder. A la fin du volume sont trois tables qui complètent le travail et lui donnent un nouvel intérêt. La première est une table alphabétique des noms de personnes et de lieux, la deuxième est un répertoire archéologique des matières, et la troisième un glossaire expliquant, avec renvoi aux textes le sens des mots techniques employés par les auteurs du moyen âge.

Marcel AUBERT.

ROUX (ALPHONSE). **Le Château d'Anet.** Paris [1911], in-8°, 11 fig. et 1 plan en coul. — BESNARD (CH.-H.). **Le Mont-Saint-Michel.** Paris [1911], in-8°, 54 fig. et 1 plans en coul. (Collection des *Petites monographies des grands édifices de la France.*)

M. Roux était tout particulièrement qualifié pour nous donner une petite monographie critique du château d'Anet. Il nous a fort bien retracé les états successifs par lesquels est passée cette admirable demeure dont une partie malheureusement a, on le sait, disparu. C'est au début de 1548 sans doute que Philibert de l'Orme en a commencé les travaux. Le plan pour tout l'ensemble, avec les cours et les jardins, était rectangulaire. Le château comprenait trois corps de bâtiments formant les trois côtés est, nord, ouest de la cour d'honneur. Le quatrième côté était constitué par le grand portail, qui subsiste encore, et la galerie sans étage au centre de laquelle celui-ci est placé. Philibert de l'Orme considérait Anet, avec raison, comme son œuvre principale. Le grand portail figure une sorte d'arc de triomphe. L'effort principal de l'architecte, à l'intérieur, s'était porté sur la façade centrale dont l'entrée à trois ordres, aujourd'hui à l'Ecole des Beaux-Arts, s'élevait jusqu'à 21 mètres de hauteur. La chapelle est la partie qui a le moins souffert. C'est une imitation des églises italiennes du temps plutôt qu'un véritable temple antique. Elle est couverte d'une voûte sphérique dont Philibert de l'Orme était très fier et qui assurément, au point de vue architectural, est un chef-d'œuvre.

M. Roux a décrit très soigneusement la riche ornementation intérieure du château qui se composait surtout de marbres, de panneaux de bois et de lambris peints, de tapisseries (quatre subsistent à Anet) représentant l'histoire de Diane et tissées à Fontainebleau dans l'atelier dirigé par de l'Orme, de vitraux en grisaille, dont les cartons étaient dus sans doute au Primatice et non à Jean Cousin, d'émaux de Léonard Limousin (conservés à Saint-Père de Chartres), etc. Il ne faut pas oublier enfin la sculpture qui jouait un assez grand rôle. Jean Goujon a certainement travaillé au château d'Anet et y avait créé un atelier très important. On ne peut, bien entendu, lui attribuer toutes les sculptures, car à cette époque il était occupé en maints endroits. Les œuvres qu'on lui donne sont les bas-reliefs de la chapelle (Renommées, enfants portant les instruments de la Passion) et la fameuse fontaine de Diane, aujourd'hui au Louvre. On les date de 1532 à 1559.

Le troisième chapitre du volume est consacré aux additions faites au château après Diane, notamment la chapelle funéraire (1566-1577) où se dressait le tombeau de la favorite de Henri II, en partie détruit (débris à Versailles). Le quatrième décrit l'état actuel. Enfin un appendice se rapporte à l'église paroissiale qui est le complément du château et dont la plus grande partie date de 1560 à 1581 environ.

Le bel ouvrage de M. Paul Goût sur le Mont-Saint-Michel, paru l'an dernier (Voy. *Revue*, 1911, p. 343-344), a été apprécié à sa juste valeur par tous les érudits, mais par son prix assez élevé il est loin d'être accessible à toutes les bourses et de plus pour les personnes peu versées en matière d'architecture il peut paraître d'une lecture difficile. M. Ch.-H. Besnard vient de mettre à la portée de tous un excellent guide où les découvertes récentes sont exposées clairement et où les états successifs du monument sont nettement présentés. Après une introduction historique, l'auteur décrit l'abbaye carolingienne (Notre-Dame sous Terre), l'abbaye romane (nef et transept de l'église, dortoir, infirmerie, promenoir, cuisine, officialité, chapelle Saint-Etienne, hôtellerie, aumônerie ou Aquilon) et l'abbaye gothique (Belle-Chaise ou officialité, chœur de l'église, cloître, réfectoire, cuisines, porche de la Merveille, église basse, salle des hôtes, salle des chevaliers, cellier, aumônerie, procure et logis de l'abbé). Les deux derniers chapitres se rapportent aux remparts et à la ville.

Les trois premiers plans en couleurs, d'après l'ouvrage de M. Goût, font bien comprendre les époques de construction: le premier est un plan général du mont après restauration, le second un plan de l'abbaye, à la hauteur du Promenoir, le troisième, un plan de l'abbaye également, à la hauteur de l'Aquilon. Ces plans auraient, il nous semble, encore gagné s'ils avaient été accompagnés d'une courte légende indiquant les différents bâtiments ou au moins les principaux.

M. Besnard n'a pas oublié de consacrer un chapitre à la baie du Mont-Saint-Michel. Il a montré les déplorables effets de l'établissement de la digue insubmersible et des travaux entrepris par la puissante Société des Polders de l'Ouest contre laquelle le gouvernement n'a pas osé agir jusqu'ici. Les mesures nécessaires pour assurer l'insularité du Mont n'ont pas encore été prises. Il faut, comme toujours, s'en prendre à l'incurie administrative.

A. BOINET.

SOYEZ (Edmond). **La croix et le crucifix. Étude archéologique.** Amiens, Yvert et Tellier, 1910, in-4°, 115 p. et 7 pl.

Sous ce titre, M. Edmond Soyez, membre résidant et bienfaiteur de la Société des Antiquaires de Picardie, publie, après un premier chapitre consacré à la croix et au crucifix dans l'art chrétien, une suite de notices très intéressantes sur quelques-uns des crucifix les plus connus et les plus vénérés. Il étudie d'abord ceux qu'on attribue à Nicodème et qui d'après la légende ont été miraculeusement apportés par les flots, à savoir les Christs de Lucques (le *santo volto*), de Dives, de Rue en Ponthieu, de Najère (Espagne). Le *santo volto* est certainement le plus célèbre des crucifix habillés parvenus jusqu'à nous. Il était l'objet d'un culte sans égal. Les pèlerins de la Picardie et de l'Artois connaissaient le chemin du sanctuaire de Lucques. On a retrouvé en 1908 à Wissant (Pas-de-Calais) une croix en plomb de travail grossier, sur laquelle est figuré le *santo volto* et qui était un insigne de pèlerinage.

L'histoire de la découverte miraculeuse en 1101 du crucifix de Rue est trop connue pour que nous la racontions ici. On sait que sa présence dans la chapelle du Saint-Esprit attirait une grande foule de pèlerins. Louis XI vint plusieurs fois s'agenouiller à ses pieds. Ce crucifix fut brisé à la Révolution, ainsi que toutes les statues qui lui faisaient cortège.

Le crucifix de la chapelle castrale de la Bourgonnière (Maine-et-Loire), dont M. Soyez retrace ensuite l'histoire, a une origine bien plus récente puisqu'il ne date que de la Renaissance. Celui de Saint-Saturnin de Toulouse (XI-XIIe siècle) aurait été apporté de Constantinople par Raymond IV, comte de Toulouse, au moment des croisades. Un autre, conservé à Lillers (Pas-de-Calais), dit *Christ du Sacré-Sang*, est le but d'un pèlerinage assez fréquenté.

Mais c'est surtout sur le fameux *Saint-Sauve* de la cathédrale d'Amiens que M. Soyez insiste. Le Christ est entièrement habillé et porte une couronne. En dépit de certaines traditions, il ne doit dater que du XIIe siècle. Son origine est inconnue. On a voulu qu'il ait été trouvé dans la mer, mais il y a certainement là une confusion avec les crucifix de Lucques, de Dives et de Rue. Peut-être n'est-il tout simplement qu'une copie ou une imitation du *santo volto*. Il provient de l'église de Saint-Firmin le Confesseur voisine de la cathédrale à laquelle il fut attribué en 1791.

Le livre de M. Soyez se termine par un chapitre qui traite d'images offrant une certaine analogie avec les crucifix habillés et figurant *sainte Wilgeforte*, vierge et martyre, barbue et vêtue d'une longue robe. Une des plus curieuses se voit à Saint-Etienne de Beauvais. Elle est en bois et remonte au XVIIe siècle. Le culte de cette sainte paraît avoir pris naissance en Portugal et en Espagne ; de là, grâce à la domination espagnole, il gagna les Pays-Bas, la Belgique, le Hainaut, enfin la Picardie et la Normandie. Une de ces représentations les plus anciennes de sainte Wilgeforte se trouve sur un triptyque d'ivoire du XIIIe siècle.

H. D.

CALMETTE (Joseph). **L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne au XIIe siècle.** Dijon, Lebaud, 1911, in-8°, 11 p. et 6 pl. en phototypie.

Cette intéressante brochure a été publiée par les soins de la *Société des bibliophiles de Bourgogne*, créée assez récemment et dont nous sommes heureux de rappeler ici l'activité bienfaisante. C'est par des groupements de ce genre que les collections de province pourront enfin être mises en valeur.

M. Calmette a étudié un groupe de manuscrits cistercienses, conservés à la bibliothèque de Dijon, qui a permis, entre autres, de savoir comment, en pleine époque romane, une miniature d'esprit bourguignon a pu fleurir, douée, au fond, des mêmes qualités et pourvue des mêmes caractères esthétiques que telle grande école sculpturale, comme la grande école du XVe siècle à laquelle Claus Sluter a attaché le prestige de son nom. Les principaux traits qui distinguent l'« esprit bourguignon », c'est-à-dire le réalisme individuel, le mouvement vif et vrai et la draperie ample et savante, se retrouvent sous la plume cistercienne au XIIe siècle. L'œuvre qui le prouve tout particulièrement est la célèbre *Bible de saint Étienne Harding*, abbé de Cîteaux, l'un des fondateurs de l'Ordre, peinte vers 1100. La page où sont retracés en vingt tableaux les principaux épisodes de la vie de David, est très significative. Ainsi la scène qui nous montre David maîtrisant le lion est d'un naturalisme étonnant pour l'époque. Il en est de même, et à un degré peut-être encore plus accentué, de la belle figure de Goliath dessinée à droite. L'art de la draperie se manifeste d'ailleurs dans plusieurs figures isolées qui sont d'un faire tout à fait remarquable. La Bible de saint Etienne Harding contient [illegible] miniatures qui trahissent le banal et le convenu, disons le hiératisme courant au début du XIIe siècle. Mais il n'en était pas moins intéressant de faire ressortir la valeur d'art vraiment exceptionnelle de certaines pages.

M. Calmette a montré que les qualités qui se révèlent dans ce magnifique manuscrit se retrouvent dans d'autres exécutés peu après. Il cite, par exemple, une Vierge à l'Enfant (*Explanatio sancti Hieronimi in Isaiam*), encore byzantine par l'attitude [illegible]

très justement rendue, et une curieuse initiale d'un exemplaire des *Moralia in Job* de saint Grégoire.

Dans toutes ces peintures, l'artiste montre le plus souvent un grand souci de l'exactitude et de la vérité. S'il use de la couleur, « il l'emploie en touches larges et franches ou en rehauts ingénieux, avec une netteté, une harmonie et une discrétion où se retrouve l'esprit de la race ».

Qu'il nous soit permis, pour terminer cette courte analyse, d'exprimer le vœu que la *Société des Bibliophiles de Bourgogne* publie un jour intégralement les peintures qui ornent la Bible de saint Etienne Harding. Cet admirable volume mérite assurément d'être plus apprécié et plus connu.

A. Boinet.

L'Art de notre temps. MARCEL (Henry), **Chassériau.** MICHEL (André), **Puvis de Chavannes.** Paris, Lévy, 1911, in-16, avec 48 pl., accompagnées de notices rédigées par J. Laran.

Parmi les volumes parus dans cette jolie collection *L'Art de notre temps*, que dirige avec autant de goût que de science M. J. Laran, il en est deux dont le sujet intéresse plus particulièrement les lecteurs de la *Revue ;* l'un est consacré à Chassériau et précédé d'une introduction biographique et critique. M. Henry Marcel analyse l'œuvre précoce de cet artiste mort si jeune, dont nous retiendrons le *Jésus au Jardin des Oliviers* et le *portrait du P. Lacordaire* sous les arcades d'un cloître roman, conservés au Musée du Louvre, la *Descente de Croix*, de Saint-Etienne, les fresques de l'église Saint-Merry, où sont retracées les scènes de la vie de sainte Marie l'Egyptienne, enfin la magnifique *Descente de Croix* de Saint-Philippe du Roule, à Paris. L'autre volume est consacré à Puvis de Chavannes ; et M. André Michel en a écrit l'introduction. Après avoir rappelé comment il est entré en relation avec Puvis de Chavannes, M. A. Michel montre comment l'œuvre du maître « tient à la plus grande tradition française », et comment elle représente « l'Idéal, contre les formules de la calligraphie académique qui l'étouffaient, contre les naturalistes qui le niaient, contre les détraqués et les charlatans qui le profanaient ». Des quarante-huit planches hors texte qui suivent, tirées avec grand soin et où sont reproduites, accompagnées de notices explicatives par M. J. Laran, des dessins, des esquisses, les pages maîtresses de l'œuvre de Puvis, nous noterons la *Pieta*, première œuvre reçue au Salon (1850), les grandes fresques du Panthéon à la gloire de sainte Geneviève : rencontre de la sainte et de saint Germain, son enfance (1874-1878), qu'il compléta en 1896, après la mort de Meissonier, par un magnifique ensemble dont on a reproduit ici cette calme *Veillée de sainte Geneviève* terminée par le maître quelques jours avant sa mort en 1898. Signalons encore la toile de Lyon intitulée *Inspiration chrétienne*, où éclate la délicate sensibilité de vision et de sentiment de l'artiste ; on y voit représenté un peintre religieux, l'œil perdu dans son rêve au pied des échafaudages dans la paix d'un cloître roman ; au premier plan quelques élèves, dans le fond, derrière les murs, des cyprès.

M. A.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

369. Aleandri (Vit. Em). Artisti ed artieri lombardi a Vitorchiano nei secoli XV-XVI. Milano. L. F. Cogliati, 1911, in-8°, 31 p. (Extrait de l'*Archivio storico Lombardo.*)

370. Angoulême. La Couronne, Ruelle, source de la Touvre, La Rochefoucauld... Paris, Hachette, 1911, in-16, 32 p., fig. et plans. (Collection des Guides-Joanne, publiée sous la direction de Marcel Monmarché.)

371. Ansaldi (Mat.). Chiesa e convento di s. Francesco in Pescia : monografia francescana. Pescia, tip. E. Cipriani, 1911, in-8°, 92 p. 1 l.

372. Arts (les) anciens du Hainaut. Catalogue sommaire. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-16°, plan, 129 p. 0 fr. 50. Exposition de Charleroi, 1911. Groupe des beaux-arts.

373. Arts (les) anciens du Hainaut. Conférences publiées sous la direction de M. Jules Destrée. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-16, 407 p. 2 fr. Exposition de Charleroi, 1911. Groupe des beaux-arts.

374. Atgier. Notice hitorique sur l'ancien Hôtel-Dieu de Saint-Martin-de-Ré, aujourd'hui, Hospice Saint-Honoré. (*Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'Archéologie de Saintes*, 1910, janvier-avril, p. 179-198 ; juillet-octobre, p. 228-252; 1911, janvier-avril, p. 275-297, 2 pl.)

375. Bautier (P.). Cortone. (*Durendal*, 1911, n° 8, p. 473-7, 2 pl.)

376. Behr (A. v.). Aus Duderstadt. (*Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 8.)

377. Berlam (A.). Trieste. Milano, E. Bonomi, 1911, in-24, xxix p. et pl. (L'Italia monumentale : monografie, n° 15.) 1 l.

378. Bombe (Walter). Raffaels Peruginer Jahre. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 296-298.)

379. Brinkmann. Aus Mühlhausen in Thüringen. (*Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1911, n° 4.)

380. Bruck (Rob.). Aus Alt-Dresden. (*Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 11-1911, n° 2.)

381. Bruck (Rob.). Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte und ihre Kunstschätze. Dresden, H. v. Keller, 1912, in-8°, VII-102 p., 64 pl. 12 m.

382. Byron (May). A little journey to Italy. New York, Cassell, 1911, in-12, 63 p., fig. 50 c.

383. Cabrol (Dom F.), Leclerq (Dom H.). Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fascicule 23, 1re partie : Cénobitisme-Césène ; 2e partie : Chainage-Chalcédoine. Paris, Letouzey et Ané, 1911, 2 fasc., gr. in-8°, fig. ; 1re partie, col. 3169 à 3332 ; 2e partie, col. 1 à 128.

384. Capgrave (John). Ye Solace of pilgrimes, a description of Rome circa A. D. 1450. Edit. by C. A. Mills. London, Frowde, 1911, in-4°, 7 s. 6 d.

385. Carotti (Jules). Musée de Chambéry. Catalogue raisonné. Chambéry, Impr. nouvelle, 1911 in-16, IV-196 p., pl.

386. Caullet (G.). Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai, d'après leurs testaments. (*Mémoires du Cercle historique et archéologique*, 1911, t. V, p. 1-194, 4 pl.)

387. Chanel (Emile). Musée archéologique d'Izernore (Ain). Catalogue. Bourg, imp. du *Courrier de l'Ain*, 1911, in-8°, 44 p.

388. Collon (Abbé). Essai historique sur Pommard. (*Mémoires de la Société d'archéologie de Beaune*, 1909, p. 77-190.)

389. Cook's Handbook for Spain, by A. F. Calvert. Londres, Simpkin, 1911, in-12, 636 p. 7 s. 6 d.

390. Cruickshank (J. W.) and A. M. Cruickshank. Rome. 2e ed., rev. New York, Holt, 1911, in-16, 396 p. pl. (Grant Allen's historical guides.) 1 d. 35.

391. Dalton (O. M.). Byzantine art and archæology. London, Frowde, 1911, in-8°, 748 p., fig. 381.

392. De Benedetti (Michele). Palazzi e ville reali d'Italia (Roma e Firenze). Firenze, Alinari, 1911.

393. Demarteau (J.-E.). L'Ardenne belgo-romaine, étude d'archéologie et d'histoire. 3e éd. Liége, Gothier, 1911, in-8°, III-246 p., fig., 5 fr.

394. Desdevizes du Dézert (G.) et Bélanger (Louis). Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme. Paris, Laurens, 1910, gr. in-8°, 117 fig. (Collection des Villes d'art célèbres.)

395. Destrée (J.). Les arts anciens du Hainaut. (*Revue de Belgique*, 1911, n° 15, p. 770-776.)

396. Dimier (L.). Gobillot (R.). La Basse Normandie. Paris, C. Delagrave, 1911, in-12, VII-509 p., plans et cartes. (Guides artistiques et pittoresques des pays de France. Directeur : L. Dimier.)

397. Dobling (E. E.). Heraldry of the Church : a handbook for decorators. London, Mowbray, 1911, in-16, 204 p. (Arts of the Church). 1 s. 6 d.

398. Dryver (F. W.). Een stadje vol historie. *Buiten*, 1911, 27e-39e livr., p. 460-462, 6 fig.

399. Dvorak (Max). Oesterreichische Kunsttopographie. V. Bd. 2. Tl. Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn in Niederösterreich. 2. Tl. : Tietze (Hans), Die Denkmale des Gerichtbez. Horn. Mit Beiträgen v. Hoernes (Mor.), u. Krahuletz (Joh.). Wien, A. Schroll, 1911, in-fol., VII-259-281 p., 391 fig., 7 pl., 1 carte coloriée. 23 m.

400. Egger (Herm.). Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem 15-18. Jahrh. m. Unterstüzg. der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien hrsg. 1. Bd. Wien, F. Wolfrum, 1911, in-fol., 50 p., fig. 115 pl. 160 m.

401. Ellwood (G. M.) and Day (E. H.). Some London Churches : twenty-six plates from original pencil drawings by G. M. E. ; with historical and descriptive notes by E. H. D. London, Mowbray, 1911, in-4°, 110 p. 7 s. 6 d.

402. [illegible] Mittelalters bis zum 30jähr. Kriege aus Stadt u. Bist. Strassburg. Unter der Leitg. v. Johs. Ficker hrsg. v. Edm. Ungerer. Gedruckt m. Unterstützg. der Cunitz-Stiftg. 1. Halbbd. Strassburg, K.-J. Trübner, 1911, gr. in-8°, 183 p. 6 m.

403. E[nglish] (M.). De Cistercienzer hervorming (Influence des Cisterciens sur l'art). *Biekorf*, 1911, n° 17.)

404. Fischer (Jos.). Ulm. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, in-8°, VIII-192 p., 130 fig. (Berühmte Kunststätten, 56 Bd.) 3 m.

405. Flamm (Hermann). Die Jahrmarkt-Inschrift [illegible]

406. Foord (Edward). The byzantine empire : the rearguard of european civilisation. London, Black, 1911, 7 cartes, 32 pl. 7 s. 6 d.

407. Fouton (L.). La classe d'archéologie à l'Exposition de Charleroi. *Revue de Belgique*, 1911, [illegible]

408. [illegible] vom « Werden der Gotik ». *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 309-323, 9 fig. sur [illegible]

409. [illegible] tes.) 55 c.

410. [illegible] Empire. 1. Tl. Die Stile des Mittelalters. Der roman. u. der got. Stil. 2. Tl. Die Stile der Neuzeit.

Leipzig, F. Hirt, 1911, in-8°, 140 et 432 p., 947 fig. 9 m.

411. Gérard (J.). Le Centenaire du musée Calvet à Avignon. (*Les Musées de France*, 1911, n° 4, p. 60-62, 1 fig. et 1 pl.)

412. Gonzalez (M.). Cathedral de Murcia. Noticias referentes a su fabrica y obras artisticas. (*Revista de Archivos, Bibliotheca y Museos*, Madrid, 1911, p. 510.)

413. Grand (Roger). Excursion à La Houssaye, Stival, Pontivy, Saint-Nicolas, Saint-Nicodème, Castennec et Quinipily. (*Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*, 1910, 1er fasc., p. 72-87, 1 pl.)

414. Grandberg (Olof). Inventaire général des trésors d'art, peintures et sculptures, principalement de maîtres étrangers (non scandinaves) en Suède. I. Stockholm, 1911, in-4°, xiii (2), 142 p., 91 pl. 100 kr.

415. Grüneisen (W. de). Sainte-Marie Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Frederici, David. Rome, M. Bretschneider, 1911, in-4°, 629 p., fig. et pl.

416. Guide de la Pierre-qui-Vire. Auxerre, impr. de J. Pigelet (1911), in-12, 57 p., portrait du P. Muart, pl., fig. (Monastère Sainte-Marie de La Pierre-qui-Vire.)

417. Guilleaume (D.). Quelques églises consacrées par saint Remacle. (*Léodium*, 1911, n° 6, p. 56-60.)

418. Haendcke (Bertold). Zur « byzantinischen Frage ». (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 93-114.)

419. Halkin (Léon). La statistique archéologique de la Belgique ancienne. (*Le Musée belge*, 1911, n° 3, p. 263-274.)

420. Hallays (André). En flânant : Notre-Dame de Paris sous Louis XIV. (*Journal des Débats*, 1911, 7-14 juillet.)

421. Harris (Mary Dormer.). Coventry ; il. by Alb. Chandler. New-York, Dutton, 1911, in-12. (Mediæval town ser.) 1 d. 75.

422. Herain (J.). Prazské portály kostelu, palácu a patricij. domu z obdobó xiv.-xix. stol. [Portails des églises et palais de Prague, du XIVe au XIXe siècle.] I. Prague, Lidové nakladatelstvi, 1911, gr. in-fol., 8 pl. 3 k.

423. Home (Beatrice). Windsor and Eaton. New-York, Macmillan, 1911, in-8°, 4-64 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

424. Home (Gordon Cochrane). Cambridge. New-York, Macmillan, 1911, in-8°, 4-64 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

425. Home (Gordon Cochrane). Canterbury. New-York, Macmillan, 1911, in-8°, 464 p., fig. (Beautiful Britain.) 75 c.

426. Humann (Georg.) Neuzeitliche Kunstbestrebungen (fin). (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, col. 89-94.)

427. Huppertz (Andreas). Die Weihnachtskrippe. (*Der Pionier*, 1911, juillet, p. 72-73, 3 fig.)

428. Hutton (Edward). Venice and Venetia. London, Methuen, 1911, in-8°, 336 p., ill. en coul. 6 s.

429. Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477), recueillis par Bernard Prost et publiés par Henri Prost. T. II, Philippe le Hardi, 3e fasc., 1387-1389. Paris, E. Leroux, 1910, in-8°.

430. Jadart (Henri). Le Congrès archéologique de Reims (19-28 juin 1911). Compte-rendu à l'Académie de Reims, suivi d'un supplément au Guide. Reims, L. Michaud, 1911, in-8°, 51 p. (Extrait des *Travaux de l'Académie de Reims*, T. CXXIX.)

431. Jansen (J.-E.). Het arrondissement Turnhout. (*Taxandria*, 1911, n° 1, p. 3-49, fig.

432. Kalindéru (Jean) et Lapedatu (Al.) Raport general cu privire la lucràtile comisiunii monumentelor istorice in 1910. (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 34-39, 2 fig.)

433. Kempeneer (Kan.) Kronijk van St-Janskerk te Mechelen geschreven door pastoor Govaerts. (*Bijdragen tot de geschiedenis bijzonderlijk van het aloude Hertogdom Brabant*, 1911, février et avril, p. 69-84 et 145-172.)

434. Kleinschmidt (Beda), O. F. M. Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte. Paderborn, F. Schöningh, 1910, in-8°, 640 p., 308 fig.

435. Kooy van Zegelen (M. C.). Brugge. (*Buten*, 1911, 27e-39e livr., p. 316-318, 330-332, 9 fig.)

436. La fenestre (Georges). Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien. Paris, Hachette, 1911, in-16, 305 p. 3 fr. 50.

437. Lalance. Une visite au musée du Trocadéro. Le musée de Nancy. (*Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, juin, p. 67-72 ; juillet-août, p. 76-84, 95-96.)

438. Leary (Lewis Gaston). The Christmas city ; Bethlehem across the ages. New York, Sturgis, 1911, in-12, 190 p., fig. 1 d. 25.

439. Leclerc (A.). Histoire de l'Abbaye de Grandmont. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1911, p. 371-450.)

440. Loisne (Comte de). Inventaires du trésor de Saint-Waast d'Arras, de 1493 et 1545. Paris, Impr. nationale, 1911, in-8°, 16 p. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)

441. Maître (Léon). Les honneurs rendus aux reliques des saints dans la province ecclésiastique de Tours. (*Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 85, p. 61-78, 3 fig., 1 pl.)

442. Major (E.). Basel. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-8°, VIII-144 p., 22 pl. (Stätten der Kultur, 28.) 3 m.

443. Manghi (Arestò). La Certosa di Pisa, storia, (1366-1866) e descrizione. Pisa, tip. F. Mariotti, 1911, in-8°, XI-340 p., fig. et pl. 2 l. 50.

444. Marchand (Abbé). Etudes archéologiques du département de l'Ain. 1re part. Bourg, impr. du « Courrier de l'Ain », 18, rue Lalande, in-8°, 628 p. et fig. (Extrait des *Annales de la Société d'émulation de l'Ain.*) 5 fr.

445. Marty (L.). Archives des notaires de Rabastens à suivre). *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, mai-juin, p. 188-195.)

446. Mayer (Aug. L.). Toledo. Leipzig. E. A. Seemann, 1910, in-8°, VIII-167 p., fig. (Berühmte Kunststätten, 51, Bd.)

447. Méhu (Eugène). Salles en Beaujolais, le prieuré des Bénédictins de Cluny, le chapitre noble des chanoinesses-comtesses, avec l'armorial du chapitre. Préface de G. Lenotre. Villefranche-sur-Saône. *Société des sciences et arts du Beaujolais*, 1910, in-4°, XVI-535 p. fig., pl., portraits et plan en noir et en coul.)

448. Meier (P. J.). Braunschweig. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910, in-8°, VII-100 p., 10 pl. (Stätten der Kultur, 27 Bd.) 3 m.

449. Michael (Emil). Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrh. bis zum Ausgang des Mittelalters. 5. Bd. die bild. Künste in Deutschland während des 13. Jahrh. (Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrh. 5. Buch.) 1-3. Aufl. Freiburg-i.-B., Herder 1911, gr. in-8°, XXX-443 p., 24 pl. 7 m.

450. Michel (André). Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. t. IV, 2e partie. La Renaissance. Paris, A. Colin, 1911, gr. in-8°, 515 p., 326 fig., 5 pl. 15 fr.

451. Michel (Wilh.). Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München, R. Piper, 1911, gr. in-8°, 129 p., 97 fig. 1 m. 80.

452. Monti (D. Santo). Como. Parte I. Milano, E. Bonomi, 1910, in-24, 28 p., fig. et pl. (L'Italia monumentale, n° 11) 1 l.

453. Musée National Suisse à Zurich. XIXe rapport annuel (1910), 1911, 83 p., 6 pl. dont 2 en coul.)

454. Nicolosi (C.-A.). La montagna maremmana, val d'Abegna, la contea Ursina. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 166 p. et fig. (Collezione di monografie illustrate [illegible] artistica diretta da Corrado Ricci, n° 60.) 5 l.

455. Nüchter (Friedrich). Albert Dürer, biographie et commentaire de ses principales œuvres, traduction de Mme Tauber-Rossignol, avec préface de Salomon Reinach. Paris, E. Mignot, 1912, in-4°, 53 fig., 1 pl. 5 fr.

456. Oxley (Thomas). The Story of Avignon. Illus. by Percy Wadham. London, Dent, 1911, in-12, 122 p. (Mediœval towns ser.) 4 s. 6 d.

457. Palermo and its environs. Palermo, A. Reber, 1911, in-16, vij-99 p., fig., pl.

458. Paquay (J.-B.). Tongeren, geïllustreerde gids. Tongeren, drukkerij Theelen, 1911, in-8°, 96 p., fig., pl. 1 l. 50.

459. Paulus (Eduard), Gradmann (Eug.). Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Atlas. Mappe IX. Donaukreis. Biberach. Blaubeuren. Esslingen, P. Neff, 1911, in-fol., 22 pl. 12 m.

460. Péladan. Les églises artistiques de France. (*Le Figaro*, 1911, 11-13 août.)

461. Pfister (Ch.). Les testaments des deux Laurent Pillard et de Jean Basin de Sandaucourt, chanoines de Saint-Dié. (*Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, 1910-1911, p. 5-66.)

462. Picco (Fr.). Vercelli. Milano, E. Bonomi, 1910, in-24, 19 p., fig. et pl. (L'Italia monumentale.) 1 l.

463. Pinzi (Cesare). I principali monumenti di Viterbo, 4e éd. Viterbo, 1911.

464. Pisa (Alberto) and Musson (Spencer C.). Sicily. London, Black, 1911, in-8°, 324 p. 20 s.

465. Poelak (Friedrich). Eger. [illegible] *Zeitschr.*, 1911, 22 mars, p. 111-112.

466. Préveaudeau (J.-H.). En Périgord. Saint-Léon, Moustier, Tursac. Carnet d'un touriste. La Rochelle, Impr. rochelaise, 1912, in-16, 27 p.

467. Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge, XI-XIIe siècles, publié avec une introduction des textes, [illegible] répertoire archéologique, par Victor Mortet. Paris, A. Picard et fils, 1911, in-8°, LXV-515 p. (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire, n° 41.)

468. Reymond (Marcel). L'art de la Contre-réforme. II. [illegible] *Revue des Deux-Mondes*, 1911, 1er juillet, p. 37-61.)

469. Ricci (Corrado). Italie du Nord. Paris, Hachette, 1911, in-16, 629 fig., 4 pl. (Ars una. Species [illegible])

470. Robbers (Herm.). Oude Beiersche steden. *Elsevier's geillustreerd maandschrift*, 1911, 7e livr., p. 27-40, 13 fig.)

471. Sachsen (Johann Georg, Herzog zù). Beiträge zur Kenntnis der hl. Grabeskirche in Jerusalem. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 4, col. 113-120, 9 fig.)

472. Sachsen (Johann Georg. Herzog zu). Kunstschätze im Sinaï Kloster (fin). (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 4, col. 109-114, 8 fig.)

473. Sauvage (Hippolyte). Olivier de Pennart, archevêque d'Aix et sa famille. (*Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 86, p. 177-185.)

474. Sauvage (R. N.). L'Abbaye de Saint-Martin de Troarn, au diocèse de Bayeux, des origines au XVIe siècle. (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, 4e Série, 4e vol., Caen, 1911.)

475 Scheffler (Karl.). Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein krit. Führer. Berlin, B. Cassirer, 1912, in-8°, viii-295 p., 200 fig. 16 m.

476. Shelley (H. C.). The British Museum ; its history and treasures ; a view of the origins of that great institution, sketches of its early benefactors and principal officers, and a survey of the priceless objects preserved within its walls. Boston, L. C. Page, 1911, in-12, 12-355 p., pl., facsims. 2 d.

477. Schillmann (Fritz). Viterbo und Orvieto. Leipzig, E.-A. Seemann, 1911, in-8°, viii-174 p., 110 fig. (Berühmte Kunststätten. 55. Bd.) 3 m.

478. Schippers (Adalb.). Maria-Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrh. Trier, Mosella-Verlag, 1911. In-8°, 111 p., fig., 1 pl. 2 m.

479. Schrader (Bruno). Die römische Campagna. Leipzig, E A. Seemann, 1910, in-8°, 246 p., 123 fig. (Berühmte Kunststätten, Bd. 49.) 4 m.

480. Schuster (Karl). Wappen vom Freiburger Münster. (*Freiburger Münsterblätter*, 1910, fasc. 2.)

481. S. R. L'exposition rétrospective au château Saint-Ange. (*Revue archéologique*, 1911, mai-juin, p. 462.)

482. Stahl (Fritz). Brüssel. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910, in-8°, vi-227 p., fig. (Stätten der Kultur, 26 Bd.) 3 m.

483. Staudhamer (S.). Winke für Krippendarstellungen. (*Der Pionier*, 1911, juillet, p. 80, 1 fig.)

484. Storck (Willy F.). Maximilian von Welsch und seine Schule. (*Kunstkronik*, 1911, 9 juin, col 452-461.)

485. Syxtus (P.), O. C. R. Notiones archaeologiae christianae disciplinis theologicis coordinatae. Vol II, pars III. Romae, Desclée, 1911, in-8°, 479 p., fig., 4 pl. 6 l.

486. Toesca (Pietro). Aosta. Catalogo delle cose d'arte e di antichita d'Italia. Serie I, fasc. I. Roma, 1911.

487. Van der Linden (H.) et Obreen (H.). Album historique de la Belgique avec une préface de M. Pirenne. Bruxelles, G. Van Oest, 1910, in-4°, fasc. V, VI, VII.

488. Van der Mandere (H.). De Aloude stad van Keizer Karel... Nymegen. (*Buiten*, 1911, 27e-29e livr., p. 364-367, 376-377, 9 fig.)

489. Vaughan (Herb. Millingchamp). Florence and her treasures ; with notes on the pictures by M. Mansfield and 76 illustrations. New York, Macmillan, 1911, in-16, 11-379 p. 1 d. 75.

490. Vingtrinier (Emmanuel). Vieilles pierres Lyonnaises. Illustré de 5 eaux-fortes et de 350 dessins... par Joannès Drevet. Lyon, Cumin et Masson, 1911, in-fol., ii-328 p., pl. gravées, fig.

491. Vitzthum (Georg). Christliche Kunst im Bilde. Leipzig, Quelle et Meyer, 1911, 60 p., 96 fig. (Wissenschaft und Bildung, n° 96.) 1 m. 25.

492. Voss (G.). Grossherzogt. Sachsen-Weimar Eisenach. Amtsgerichtsbezz. Vacha, Geisa, Stadtlengsfeld, Kaltennordheim und Ostheim v. d. Rhön. Iena, G. Fischer, 1911, in-8°, x-302 p., 159 fig., 69 pl. (Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens 37 H.) 16 m.

493. Wackernagel (Mort.). Basel. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, in-8°, viii-244 p., 127 fig., (Berühmte Kunststätten, 57 Bd.) 4 m.

494. Williams (Egerton Ryerson). Plain-towns of Italy ; the cities of old Venetia ; il. from photographs. Boston, Houghton Mifflin, 1911, in-8°, 23-603 p., pl., cartes. 4 d.

495. Worringer (Wilh.). Form problem der Gotik. München, R. Piper, 1911, gr. in-8°, xi-127 p., 25 pl. 5 m.

496. Zippel (Giuseppe). Paolo II et l'Arte. Note e documenti (suite). (*L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 181-197.)

Architecture.

497. A. D. Schoonhoven's kerk en toren. (*Elsevier's geillustreerd maandschrift*, 1911, 9e livr., p. 219-239, 2 fig.)

498. Agapito (D. Juan). Iglesia del convento de San Pablo. (*Boletin de la S. C. de Excursiones*, Valladolid, 1911, septembre.)

499. Ainsworth (Harrison). Old St. Paul's ; introd. by W. E. A. Axon. New York, Dutton, 1911, in-16, 12-476 p. 35 c.

500. ANHEISSER (Roland). Altkölnische Baukunst. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-fol., 56 pl. 3.50 m.

501. BELVEDERI (G.). La cripta dei ss. Naborre e Felice in Bologna, Bologna, tip. Azzoguidi, 1911, in-8°, 12 p. (Extrait de l'*Archiginnasio*.)

502. BERGER (Von). L'architettura sacra del medio evo in Pisa : studio critico sull'arte medioevale pisana. I. Le chiese di s. Paolo all'Orto e di s. Nicola. Siena, tip. s. Bernardino, 1912, in-8°, 43 p., fig., 9 pl. 3 l.

503. BERNARD (Henri). Saint-Mihiel (à suivre). (*Revue lorraine illustrée*, 1911, n° 3, p. 97-120, 26 fig., 2 pl.)

504. BERTHIER (Fr. J. J., O. P.). L'église de la Minerve à Rome. Roma, M. Bretschneider, 1911, in-8°, pl. et fig.

505. BODE-HANAU. Die Ausstattung der Kirche des Zisterzienserklosters Erbach. (*Die Denkmalpflege*, 1910, n° 11.)

506. BORCHERT (Joh.). Die evangelische Kirche zu Neuzelle. (*Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1910, n° 7.)

507. BOSSEBŒUF (L.). L'abbaye de Villeloin du XVe au XVIIe siècle. (*Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. XXII, p. 265-416, 6 pl.)

508. BOUCHER (François). La Cathédrale de Toul. Essai archéologique. (*Ecole Nationale des Chartes. Positions des thèses*, 1912, p. 16-24.)

509. CANUTI (Fiorenzo). La cattedrale e le antichità cristiane di Citta della Pieve. Firenze, scuola tip. Salesiana, 1911, in-8°, 36 p., pl.

510. Cathédrales belges. Notre-Dame d'Anvers. (*Guide des communautés*, 1911, n° 5, p. 89-93; n° 6, p. 117-121 ; n° 7, p. 139-141 ; n° 8, p. 157-159 ; n° 9, p. 181-183.)

511. CEGANEANI (Sp. P.). Câteva observatiu asupra bisericei Coltsea. Quelques observations sur l'église Coltséa de Bucarest. (*Buletinul Comisiei Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 47-48, 3 fig.)

512. Chapelle de Marie-la-Miserable, à Wolaiwe-Saint-Lambert. (*Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1910, n° 5-10.)

513. CHARTRAIRE (Abbé E.). Deux projets de reconstructions de la cathédrale de Sens au XVIIIe siècle. (*Bulletin de la Société archéologique de Sens*, 1910, p. 23-46.)

514. CLÉMENT (P.). Notice sur la chapelle du prieuré des Essarts. (*Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, 1911, 2e trim., p. 99-109, 3 fig., 3 pl.)

515. CLÉNET (E.). Monuments historiques. Sainte. Projets de restaurations. (*Commission des arts et monuments. Comité de l'architecture et Section d'archéologie de Saintes*, 1910, juillet-décembre, p. 222-234.)

516. DAN (Dimitrie). Biserica din Gherghița din Sucava. L'église de St-Georges de Suceava. Moldavie. (*Buletinul Comisiei Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 134-139, 4 fig.)

517. DELAUNAY (René). Chaume. (*Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 86, p. 115-163.)

518. DIHM (L.). Die Dorfkirche zu Demnitz bei Fürstenwalde. (*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 29.)

519. DIHM (L.). Die Wiederherstellung der St. Marien-Dorfkirche in Fürstenwalde a. d. Spree. (*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1910, n° 85.)

520. DOUMIC (Max). Nos églises en danger. II. Les églises de l'Yonne. (*La Correspondance*, 1911, 10 juillet, p. 101-117.)

521. DRAGHICIANU (Varg.) et GHICA-BUDESTI (N.). Ruine St. Imparatesi din Tirgoviste. Les ruines de l'église des SS. Constantin et Hélène de Tirgoviste. (*Buletinul Comisiei Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 125-133, 2 fig. et 1 pl.)

522. DRAGHICIANU (Varg.). Vechea basserica de lemn din Gramesti-Valcea. L'ancienne église de Grâmesti de Valcea en Valachie. (*Buletinul Comisiei Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 110-114, 6 fig.)

523. DUBLANCHY (C.). L'église de Genicourt et ses statues d'art. (*Bulletin de la Société des fouilles, sciences et arts de Beauvais*, 1911, n° 7, p. 1-XXXVIII-XCI.)

524. DURAND (Georges). Saint-Benoît. Paris, A. Picard et fils, 1911, in-8°, 3-3 p., 1 fig. et pl. hors texte. (Les Pierres historiques et monumentales. T. IV, n° 3. Arrondissement d'Abbeville, canton d'Ault, le Hourdel-Cayeux.)

525. L'église de Saint-Pierre de Bessan. (*Mémoires de la Société archéologique de Béziers*, 1910, p. 51-55.)

526. FELIX (P.). Abbaye de Gilles (monument), Basses-Alpes. (*Bulletin de l'Académie de Vaucluse*, 1911, p. 3-4, 30-36.)

527. FERRARI (G. A.). [illegible] (*Rivista bibliografia dell'arte italiana*, 1911, janvier-[illegible], p. 20-23.)

528. [illegible] (*Annuaire du [illegible]*, 1911.)

529. [illegible] St. Nikolaikirche zu Danzig und ihre Entwickelung vom polygonalen

zum geradlinigen Chorschlusse. Heidelberg, C Winter, 1911. 4 m.

530. Ghica-Budesti (M.). Biserica domneasca din Târgoviste. Memoriu de restaurare [l'église Domneasca de Târgoviste. Projet de restauration]. (*Bulletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 40-41, 8 fig.)

531. Ghica-Budesti (N.). Biserica Sfintsii Arhangheli sau Voivozi. [L'église des Saints-Archanges]. (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 102-105, 2 fig., 5 plans et relevés.)

532. Ghigi (Sante). Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna, secolo V. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910, in-8°, 109 p., fig. et pl. 4 l.

533. Gimberg (J.). Spits of peperbus op. den toren der St. Walburgskerk te Zutphen? (*Bouwkunding Weekblad*, 1911, 26e-39e livr., p. 449-451, 2 fig.)

534. G. M. Saint-Romuald de Châtelaillon. (*Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'archéologie de Saintes*, 1910, janvier-avril, p. 213-214.)

535. Goddard (A.). Windsor, the Castle of our Kings. London, Jarrold, 1911, in-4°. 31 s. 6 d.

536. Gosset (Alphonse). Origine architecturale de la basilique de Saint-Rémi de Reims. Impr. coopérative, 1911, petit in-8°, 12 p. fig.

537. Govone (G.). S. Pietro e il Vaticano. Milano, E. Bonomi, 1910, in-24, 16 p. et pl. (L'Italia Monumentale, n° 6.) 1 l.

538. Gratama (J.). Nederlandsche Dorpskerken. (*De Amsterdammer*, 1911, 9 juillet, p. 7, 8 fig.)

539. Grigioni (Carlo). Un secolo di operosità artistica nella Chiesa di S. Maria del monte presso Cesena (à suivre). *Rassegna bibliografia dell arte italiana*, 1911, mai-août, p. 66-73.)

540. Guadet (Paul). Le salon d'architecture en 1911. (*L'Architecte*, 1911, juin, p. 41-42; juillet, p. 54-56; août, p. 60-63.)

541. Guide sommaire du visiteur dans l'église abbatiale de Baume-les-Messieurs, Jura. (Par L. R.) Lons-le-Saunier, impr. de L. Declume, 1910, in-8°, 3 p.

542 Gümbel (Albert). Baurechnungen vom Chorbau vom St. Lorenz in Nürnberg (1462-1467) (suite). (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 126-146.)

543. Hamann (Rich.). und Rosenfeld (Fel.). Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Aesthetik mittelalterl. Architektur, Ornamentik und Skulptur. Berlin, G. Grote, 1910, in-4°, VII-176 p., 182 fig., 7 pl. 20 m.

544. Haupt (Albert). Westgotische Baukunst in Spanien. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, juillet, p. 219-238, 20 fig.)

545. Heins (Maurice). Les deux monastères de Gand au Xe siècle. (*Gand XXe siècle*, 1911, n° 5, p. 34-35.)

546. Hoffmann (Rich.). Typen bayerischer Dorfkirchen. (*Architektonische Rundschau*, 1911, fasc, 12.)

547. Hoffmann (Theob.). Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. 4 Bd. Vatikanischer Palast. Leipzig, Gilbers, 1911, in-fol., 232 p., 147 fig. et 81 pl. 100 m.

548. Humann (Georg). Ottonische Baukunst in Essen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 4, col. 97-104, 3 fig., 1 pl.)

549. Idoux (M. C.). Le prieuré de Bonneval et les ermitages de Chèvreroche. (*Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1910, p. 107-218, 3 pl.)

550. Iorga (N.). Stephan-cel-Mare si mànàstirea Neamtsului. [Etienne le Grand et le Monastère de Neamtsou.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 97-106, 11 fig.)

551. Jeffery (G.).The church of the holy sepulcre Jerusalem. (*Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1910.)

552. [Labor]. La nouvelle église de Zande. (*Kunstkronick*, 1911-1912, août, p. 18-20, 5 fig.)

553. L[apedatu] (A.) et Ghica-Budesti (N.). Biserica deù Vâdeni. [L'église de Vâdeni, district de Gorj, Valachie.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, octobre-décembre, p. 162-170, 7 fig., 1 plan, 1 relevé.)

554. Lapedatu (A.). O biserică a lui Stefan-cel-Mare in Tsara Românească. [Une église d'Etienne le Grand en Valachie.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, juillet-septembre, p. 107-109, 3 fig.)

555. Lauterbach (Alfr.). Die Renaissance in Krakau. München, E. Rentsch, 1911, in-8°, 91 p., 43 fig., 9 pl. 6 m. 50

556. Lécureux (Lucien). L'église d'Avenières. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 1-2, p. 102-119, plan, 3 pl., 3 fig.)

557. Lemaire (R.). L'église de Winxele. (*B. des métiers d'art*, 1911, n° 6, p. 170-180.)

558. Lemcke (Hugo). Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg. Bez. Köslin. II. Bd. 2. Heft. Der ganzen Reihe 5. Heft. Die Kreise Blütow und Lauenburg. Stettin, L. Saunier, 1911, gr. in-8°, 113-320 p., fig. et pl. (Die Baudenkmäler der Prov. Pommern, III. Tl.) 10 m.

559. Lespinasse (P.). Deux architectes français en Suède au XVIIe siècle, Simon et Jean de la Vallée. (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, fasc. 4, p. 465-379, 1 pl.)

560. Liebrecht (Henri). Les monuments belges à l'étranger. L'église de Brou. (*Expansion belge*, 1911, n° 8, p. 465-467.)

561. Lohmeyer (Karl). Friedrich Joachim Stengel, I. 1694-1787. Düsseldorf, L. Schwann, 1911, in-4°, x-187 p., portr. : fig. et pl. Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend, Heft XI., 8 m.

562. Lugosianu (O.). Stampe vechi, infăișișăd Mănăstirea Curtii de Arges. (Estampes anciennes, représentant le monastère de Curtea de Arges. *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 24-28, 2 fig.)

563. Male (Emile). La Mosquée de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, août, p. 81-89, 6 fig.)

564. Martin (Camille). Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève. Genève, Kundig, 1911, gr. in-fol., xiv-222 p., fig., 45 pl.

565. Méhu (F.). Note sur l'église Saint-Nicolas de Beaune. (*Mémoires de la Société d'archéologie de Beaune*, 1909, p. 55-68.)

566. Meier (P. J.). Neue Veröffentlichungen zur Baugeschichte des Magdeburger Domes. (*Geschichtsblätter fur Stadt und Land Magdeburg*, 1909.

567. Michaelis. Wiederaufbau des Turmes des Nikolaikirche in Elbing. (*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 63.)

568. Monneret de Villard (U.). Antichi disegni riguardanti il S. Lorenzo di Milano. (*Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juillet, p. 271-282, 10 fig.)

569. Monneret de Villard (U.). Le Chiese di Roma, I, II. Milano, E. Bonomi, 1910, 2 fasc., in-24, 15 p. et pl. L'Italia Monumentale, n° 103-2 1.

570. Moritz (Karl). Kirchliche Bauten und Klöster, Erziehungs-Anstalten und Krankenhäuser. Berlin, Wasmuth, 1911.

571. Mulder (Ad.). Over de Kerk der Ned. Herv. Gemeente te Ysselstein. (*Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 4^e livr., p. 196-200, 3 fig.)

572. Muños (Antonio). Monumenti artistici nella provincia di Roma. La chiesa di S. Maria a Fiume in Ceccano e le sue pitture. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 121-125, 11 fig.)

573. Muños (Antonio). Monumenti d'architettura gotica nel Lazio. (*Vita d'Arte*, 1911, septembre, p. 75-106, 20 fig., 8 pl.)

574. Notker Curti (P.). Die Disentiser Klosterkirchen im Jahre 1687. [illegible] *Mitteilungen [illegible]*, 1911, [illegible] 1, p. [illegible], 2 fig., 1 pl.

575. Oncel (D.). Rapport de [illegible] de Canga Campulung. Rapport [illegible] de la chapelle Golesti près de la ville de Campulung. (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, [illegible] décembre, p. 190-191, 1 fig.

576. Passi (M.). Le prieuré de Meaux. (*Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Marne*, 1910, n° 85, p. 91-101.

577. Peyrot (J.). Une découverte intéressante à Chartres. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, septembre-octobre, p. 408-412, 4 fig.

578. Pinzi (Cesare). Il Palazzo Papale di Viterbo nell'arte e nella storia. Viterbo, 1911.

579. Poussielgue (L. M.). Deux anciens prieurés bénédictins : Moûtiers-en-Glenon et Varennes-en-Gâtinais. (*Bulletin de la Société historique des lettres, sciences et arts*, 1911, 1er fasc., p. 33-60, 2 pl.

580. Rahtgens (Hugo). Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, II. Bd. 4. Abt. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf, Schwann, 1911, fig., 5 m.

581. Ricci (Ett.). La basilica di s. Maria degli Angeli e i suoi architetti. Perugia, tip. Perugina, 1911, in-4°, 38 p., fig.

582. Richardson (A. E.). Saint Benets, Paul's Wharf, London. (*Architectural Review*, 1910, vol. 27.)

583. Reuss. Engerer Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Ausbau des Westfront des Domes zu Freiberg in Sachsen. (*Deutsche Bauzeitung*, 1911, n° 58.)

584. Roosval (Johanny). Die Kirchen Gothlands. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, 20 m.

585. Rosenfeld (F.). Vom Magdeburger Dombau. (*Geschichtsblätter fur Stadt und Land Magdeburg*, 1909.

586. Royal Commission on the ancient and historical monuments [illegible] England. Second report and inventory of monuments and constructions in South-East Pembrokeshire. Oxford : London, Wyman, 1911, in-8°, 195 p. 6 s. 6 s.

587. [illegible] (Arl. [illegible]) [illegible] 1911, [illegible] 2 pl.

588. Sant'Ambrogio (Diego). Le arcate cieche [illegible] S. [illegible] S. [illegible] Milano, [illegible] 1911, [illegible] p. [illegible] fig.

589. Simmang (Karl). Die Kirche zù Blochwitz in Sachsen. (*Architektonische Rundschau*, 1911, fasc. 12.)

590. Simpson (F. M.). A History of architectural development. vol 3. The Renaissance in Italy, France and England. London, Longmans, 1911, in-8°, 376 p., 48 pl. 20 s.

591. Stein (Henri). Un architecte de la cathédrale du Mans au XIIIe siècle, Thomas Toustain. (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 115-134.)

592. Stevens (L.). La nouvelle église de Kidderpore (Bengale). (*Missions belges de la Compagnie de Jésus*, 1911, n° 9, p. 329-332.)

593. Toschi (G. B.). On the date of the Basilica of S. Ambrogio al Milan. (*Architectural Review*, 1910, vol. 27.)

594. Trajanescu (Ion D.). Mànàstirea Surpatele din Vâlcea. [Le monastère Surpatele du district de Vâlcea.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 95-101, 7 fig., 1 plan.)

595. Trajanescu (Ion. D.). Schitul sf. Apostoli de pe lângà Mànàstirea Hurezi. [La chapelle, consacrée aux Saints Apôtres, Pierre et Paul, du monastère de Hurezi.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1910, octobre-décembre, p. 145-154, 5 fig., 3 plans.)

596. Trajanescu (Ion. D.). Schitul Stànesti. [La chapelle de Stanesti.] (*Bulletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, janvier-mars, p. 12-23, 9 fig., 1 plan.)

597. Umgestaltung (die) des Inneren des St. Petri-Domes zù Bautzen. (*Deutsche Bauzeitung*, 1911, n° 68.)

598. Van der Kloot Meyburg (H.). De St-Quirinuskerk te Halstereu. (*Bouwkunding Weekblad*, 1911, 26e-39e livr., p. 165-168, 2 fig.)

599. Van Grombeeren (A.). De oude Kerk van Bost. (*Stud Lucas*, 1911, juin, n° 12, p. 362-368.)

600. Verrier (Jean). Essai archéologique sur l'église Saint-Séverin de Paris. (*Ecole Nationale de Chartres. Positions des thèses*, 1912, p. 89-95.)

601. Vieux (Le) Paris, souvenirs et vieilles demeures, publié sous la direction de G. Lenotre. Lucien Lambeau, L'église Saint-Séverin. Georges Cain, l'Abbaye-au-bois. Paris, C. Eggimann, 1912, in-4°, 79 p., pl. et fig. 15 fr.

602. Virey (Jean). Excursion du 15 juillet 1909 à Sennecy-le-Grand et à Tournus. (*Annales de l'Académie de Macon*, 1910, t. xiv, p. 460-474.)

603. Vogelt (Jul.). Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910, in-8°, viii-114 p., 6 pl. (Kunstwissenschaftliche Studien, 4 Bd.). 5 m.

604. Voyage à Joinville au mois de septembre 1664. (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 6, p. 132-137.)

605. Vreedenburgh (C.). De bedreigde toren en de kerk te Schoonhoven. (*Buiten*, 1911, 27e-29e livr., p. 392-394, 5 fig.)

606. Weissmann (A. W.). Bouw- en beeldhouwkunst te Amsterdam in de zeventiende eeuw. Met 114 prenten en portretten. Nieuwe-titel uitgaaf. 's-Gravenh., M. Nijhoff 1912, in-fol., 5 pl.

607. Weissmann (A. W.). Na driehonderd jaren. (*Bouwkunding Weekblad*, 1911, 26^e-39^e livr., p. 308-311, 3 fig.)

608. Wiedel (Karl). Deutscher Kirchbau im Mittelalter. Steglitz-Berlin, Neue photograph. Gesellschaft, 1911, in-fol., 35 p., 1 pl. (Bilder aus der Kunst aller Zeiten. 5 Mappe.)

609. Wiederherstellung (die) des Domes in Dronthem. (*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 25-26.)

610. Zur Verschiebung des Kirchturms in Bocholt. (*Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1911, n° 46.)

Cf. aussi n°s 408, 447, 484.

Sculpture

611. Armand (Abbé). La Croix de Crécy-en-Ponthieu. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 2e trim., p. 62.)

612. Bodard (Georges). Notice sur le Sépulcre de l'église de Cérilly. (*Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, juin, p. 192-195.)

613. Bréhier (Louis). Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine. Paris, Impr. notionale, 1911, in-8°, 92 p., pl. (Extrait des *Missions scientifiques*, nouvelle série, fasc. 3.)

614. Calzini (E.). Una bella scultura in legno dell' 500. (*Rassegno bibliografia dell' Arte italiano*, 1911, janvier-avril, p. 21.)

615. Cannizzaro (M. E.). Rilievi con rappresentazioni di caccèa nella chiesa di S. Saba in Roma. (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 233-235, 3 fig.)

616. Chabeuf (Henri). Le Christ de Saint-Jean de Dijon (*Revue de l'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 487-489, 2 fig.)

617. Chancellor (E. Beresford). The Lives of the British sculptors, and those who have worked

in England from the earliest days to Sir Francis Chantrey. London, Chapman and Hall, 1911, in-8°, 344 p. 12 s. 6 d.

618. CREUTZ (Max). Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln, Dumont-Schauberg, 1910, in-4°, 69 p., pl. et fig.

619. DELARGE (E.). Le retable de Saint-Menoux, son exode. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, février, p. 37-51.

620. DEL VITA (Alessandro). L'Altar Maggiore del Duomo d'Arezzo. *Rassegna d'Arte*, 1911, août, p. 128-140, 25 fig., 1 pl.)

621. Documents de sculpture française, publiés sous la direction de Paul VITRY et Gaston BRIÈRE. Renaissance 1re partie. Paris, D. A. Longuet, 1911, in-fol., pl.

622. DOLBRING (O.). Drei Werke thüringischer Holzschnitzkunst. *Der Pionier*, 1911, juin, p. 65-67, 1 fig.

623. DROLOT (Henri). De quelques dessins du XVIIIe siècle représentant les tombeaux des ducs de Bourgogne. (*Revue de l'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 486-487.)

624. DUROISEL. Statues anciennes dans l'église de Samcoins. (*Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 1910, p. 289-312, 2 pl.)

625. ENLART (C.). Le monument funéraire de Guillaume du Cos de la Hitte au musée civique de Gênes. (*Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, 1910, 3e trim., p. 249-257, 1 pl.

626. FABRE (Abel). Une Vierge méridionale (Vierge de Postel). Extrait de *Notre-Dame*, 2 janvier 1912, p. 22-24, 3 fig.

627. FIOCCA (Lorenzo). Monumento al cardinale G. de Bray nella chiesa di S. Domenico in Orvieto. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 116-120, 11 fig.)

628. FREYER (Kurt). Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des 13. Jahrhunderts. *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 264-275.

629. GIPS (A. F.). De Apostel en heiligenbeelden in de voormalige kapel van Sinte Agatha te Delft. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 4e livr., p. 188-195, 13 fig.

630. GRIGIONI (Carlo). L'altare del Sacramento di S. Giovanni Battista nella Cattedrale di Cesena. *Rassegna bibliografia dell'arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 11-18, mai-août, p. 81, fig.

631. GRZEGORZEWSKI (Jan). Grob Wartmenczyka. Le Tombeau de Wartmenczyk. Cracovie, Académie des sciences, 1911, in-8°, 90 p., fig. (Extrait du t. XXXV des *Rozprawy Wydz. filolog. Akademii umiej.* 3 k.

632. HERTELIZ (A.). Das Kaiserkreuz. *Der Pionier*, 1911, août, p. 81-82.

633. LAFOND (Paul). Le retable de Sainte-Barbe. Zarzaguda. *L'Art flamand et hollandais*, 1911, n° 7, p. 13, 1 pl.)

634. LEES (Frederic). A money-changer, Christ and the Virgin. *The Burlington Magazine*, 1911, août, p. 288-294, 2 pl.

635. LEFEVRE (L. Eug.). Les [illegible] de Saint provenant de l'église de [illegible] près [illegible] pes. *Les Musées de France*, [illegible] p. 77-78, 1 fig.

636. LESPIEU (A.). Les artistes de l'île Saint-Louis. Geoffroy Lechaudé, sculpteur. *La Cité*, 1911, juillet, p. 213-226.)

637. MAGNE (L.). La sculpture française au [illegible]. *L'Architecture*, 1911, septembre, p. [illegible] fig.

638. MANARESI (A.). Il crocifisso del Pontile nell'antica cattedrale di Bologna. Bologna, 1911.

639. MARROTTIN (J. B.). Un [illegible] du XVIe siècle. *Revue de l'Agenais*, 1911, [illegible] p. 233-239, 1 pl.

640. MARQUAND (Allan) and THORNINGHAM (Arth. Lincoln). A text-book of the history of sculpture. New York, Longmans, 1911, in-12, [illegible] 297 p. (College histories of art, ed. by J. C. Van Dyke). 1 d. 50.

641. MOLSDORF (Willy). Gruppenbildungen im Bereiche der ältesten Holzschnittes. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, gr. in-8°, xii-100 p., 28 fig. et 11 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 139 Heft.) 7 m.

642. MUNOZ (Antonio). Iniziazioni e [illegible] Bernaiano della Basilica Vaticana. Vita e Pensiero, 1911, juillet, p. 33-39, 2 fig., 2 pl.

643. MUNOZ (Antonio). Recupero artistico della vecchia basilica Vaticana a Beatile Franco. *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, mai, p. fol. 182, 20 fig., 1 pl.

644. OVERMANN (Alf.). Die älteren Kunstdenkmäler. Die Plastik des Mittelalters und der Renaissance [illegible] der Stadt Köln. Köln, Bachem, 1912, in-8°, [illegible] 116 p., [illegible] 74 pl.

645. PLEYER (André). [illegible] di Bartolommeo [illegible] Musée du Louvre. [illegible] 1911, [illegible] p. [illegible] 1 pl.

646. [illegible] (Matthieu). [illegible] du Centre, 1910, p. 363-372.

647. [illegible] 1911, n° 5, col. 139-148, 14 fig.

648. Rey (Auguste). Jacques Bachot et le tombeau des Poncher. (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 234-264, 1 plan, 1 pl.)

649. Richter (Otto). Das neue Stadtmuseum in Dresden. (*Museumskunde*, 1911, avril, p. 61-73, 9 fig.)

650. Roy (Maurice). Jehan Cousin père, sculpteur. La statue de l'amiral Chabot et le jubé de la chapelle de Pagny. (*Bulletin de la Société d'archéologie de Sens*, 1910, p. 46-58.)

651. Roy (Maurice). Un grand artiste de la Renaissance, le sculpteur Pierre Bontemps (1505-1568). (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, 1910, p. 265-375, 5 pl.)

652. Saint-Fulgent (A. de). Statues tombales de Gabriel de Levis et d'Anne de Joyeuse, découvertes dans l'église de Chalain d'Uzore. (*Bulletin de La Diana*, 1910, nos 3 et 4, p. 72-76.)

653. Sauerlandt (Max). Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 1912, in 8°, XVI-96-XI p., 100 fig. 1 m. 80.

654. Schytte (E.). Note sur une Vierge du XVIe siècle de provenance amiénoise. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 2e trim., p. 80, 1 pl.)

655. Secker (Hans Frdr.). Die Skulpturen des Strassburger Münsters seit der französischen Revolution. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911.

656. Serrano Fatigati (Enrique). Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros dias (fin). (*Boletin de la Sociedad Espagnola de Excursiones*, 1911, 2e trimestre, p. 112-153, 14 pl.)

657. Testi (Laudedeo). Michele Giambono. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 93-94, 2 fig., 1 pl.)

658. Van Stolk (J. B.). Eene collectie middeleeuwsche plastiek (fin). (*Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 1911, 8e livr., p. 81-101, 1 pl., 18 fig.)

659. Vitry (Paul). Les sculptures de la Renaissance française au musée du Louvre, œuvres nouvelles et noms nouveaux. (*Les Musées de France*, 1911, n° 5, p. 67-69, 1 fig., 1 pl.

660. Vogt (Veit Stoss). (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 278-279, 3 fig. sur 1 pl.)

661. Wackernagel (Mart.). Die Plastik des XI. u. XII. Jahrh. in Apulien. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1911, in-fol., XI-146 p., fig., 33 pl. Kunstgeschichtliche Forschungen. 2. Bd. 36 m.

662. Weise (Georg). Das Tympanon der Peter- und Paulskirche zu Sigolsheim in Elsass. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 4, col. 105-110, 1 fig.)

663. Weiss (Fritz). Parallelen zwischen der französischen und niederrheinischen gotischen Plastik. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, col. 65-68, 2 fig. sur 1 pl.)

664. W. R. V. A Terra-cotta statue by Matteo Civitale. (*Bulletin of the metropolitan Museum of art*, 1911, juillet, p. 148, fig.)

665. Wulff (Osk.). Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. 2. Tl. : Mittelalterliche Bildwerke. 2. Aufl. Berlin, G. Reimer, 1911, in-fol., VIII-144 p., fig. et 29 pl. 23 m.

– *Cf. aussi* nos 414, 427, 471, 503, 523, 543, 550, 563, 604, 606.

Peinture.

666. Andrea Mantegna ; l'œuvre du Maître ; tableaux, gravures au burin. Paris, Hachette, 1911, in-4°, 200 fig.

667. Angelico (Fra) da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abdgn. Hrsg. v. Froda Schottmüller. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 92. in-8°, XLI-249 p. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 18. Bd., 9 m.

668. Bautier (Pierre). A propos d'un tableau attribué à Scorel. (*L'Art flamand et hollandais*, 1911, n° 7, p. 4-5, 2 pl.)

669. Bautier (Pierre). Un tableau attribué à Lancelot Blondeel aux Galeries Ehrich, New-York. (*Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, 1911, juillet, p. 52-53, 2 fig.)

670. Bautier (Pierre). Une visite aux Heures de Chantilly. (*Durendal*, 1911, n° 7, p. 409-14, 2 pl.)

671. Benkard (E. A.). Peruginos Anbetung des Kindes im Städelschen Institut. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, juillet, p. 243-245, 3 fig.)

672. Bernardini (Géorgio). Quattro dipinti inediti o pochissimo noti in Roma. (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 227-232, 3 fig., 1 pl.)

673. Bernardini (Giorgio). Sette dipinti della Raccolta Lazzaroni. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 100-104, 7 fig.)

674. Bernath (Morton H.). Peintures qu'on peut attribuer à Juste de Gand. (*Les Arts anciens de Flandre*, t. V (1910-1911), fasc. II, p. 110-113, 6 fig.)

675. Bevilacqua-Lazise (Alberto). Un quadro di autore controverso al Museo civico di Verona. (*Madonna Veronna*, 1911, avril-juin, p. 106-111, pl.

676. Bombe (Walter). Raffaello nell'Umbria. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. IV, p. 111-122, 2 pl.)

677. Bombe (Walter). Urkunden über ein verschollenes Altarbild Filippo Lippis. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 115-118.)

678. Borenius (Tancred). L'Esposizione di pittura veneta del XVIII secolo al Burlington Fine Arts Club di Londra. *Rassegna d'Arte*, 1911, septembre, p. 150-152, 2 fig., 1 pl.

679. Borenius (Tancred). « S. Jerome » by Cima da Correggiano. *The Burlington Magazine*, 1911, septembre, p. 318-323, 1 pl.

680. Borenius (Tancred). Three paintings by Bartolomeo Vivarini. *The Burlington Magazine*, 1911, juillet, p. 192-198, 2 pl.

681. Bourgeois (Victor-H.). La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romane jusqu'au XVIIIe siècle, Lausanne, C. Rouge (1911), in-fol., 56 p., 24 pl. en couleurs et 28 fig.

682. Brech (Joseph). Dipinti italiani nella raccolta, del signor Teodoro Davis. *Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 111-115, 6 fig., 1 pl.

683. Brinton (Selwyn). Leonardo at Milan. 3e ed. London, Bell, 1911, in-8°, 102 p. Renaissance in Italian Art, Part. VII. 2 s. 6 d.

684. Brockwell (M. W.). The Adoration of the Magi, by J. Mabuse. London, P. Lee Warner, 1911, in-4°, fig., 7 pl. 10 s. 6 d.

685. Brunelli (Enrico). Il quadro n° 281 della Pinacoteca di Bologna. *Bollettino della società filologica romana*, 1911, n° 1.

686. Burbi (Paul). Die illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Th. : Die stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau. Leipzig, K.-W. Hiersemann, 1911, in-fol., x-264 p., 25 pl., 37 fig. dans le texte. d'après les photographies originales de l'auteur. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminerten Handschriften in Oesterreich. 4. Bd. 2ter Th.).

687. Buchheit (Hans). Katalog der Miniaturiol der in bayerischen Nationalmuseum München. Bayer. Nationalmuseum, 1911, in-8°, xvi-142 p., 84 fig., 37 pl. (Katalogo des bayerischen Nationalmuseums in München, 12. Bd. 5 m. 40.

688. Calvin (C. H.). The Story of french painting. London, Unwin, 1911, in-8°, 4 s. 6 d.

689. Calzini (E.). Ignorati affreschi del secolo XV, presso Pergola. *Rassegna bibliografia dell'arte italiana*, 1911, mai-août, p. 75-76.

690. Calzini (E.). Il primo maestro di Raffaello. *Rassegna bibliografia dell'arte italiana*, 1911, mai-août, p. 58-66, pl.

691. Cellenier (A. de). Juste de Gand. *Les Arts anciens de Flandre*, t. v, 1910-1911, fasc. III, p. 57-109, 13 fig.

692. Ch. (A.). Découverte de fresques du moyen-âge dans l'église de Trouville. *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1911, n° 89, p. cl-clii.

693. Cavalli (Marco). [illegible] di un discepolo di Giovanni Santi. *L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 258-262, 4 fig.

694. Cottino (Alessandro). Di [illegible] Gandenzio [illegible] nella [illegible] di Vico in Valsesia. *Rassegna d'Arte*, 1911, août, p. 140-145, 8 fig.

695. Cust (Lionel). Antoine Van Dyck. [illegible] Esther Study. London, Hodder, 1911, in-4°, fig. et pl. en coul. 15 s.

696. Cust (Lionel). Pictures in the Royal collections. London, Chatto and Windus, 1911.

697. Della Guardia (Aldo). Tempera. [illegible] di Tinubocchi, maestro modenese dell'ultimo quarto del secolo XV. Modena, soc. tip. Modenese, 1910, in-8°, 97 p.

698. Demonts (L.). A propos d'un [illegible] attribué aux Le Nain au musée de Rouen. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, fasc. 4, p. 345-346.

699. Durand-Gravier (L.). Les [illegible] Petrus Christus. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, juillet, p. 13-24, 7 fig. [illegible] août, p. 129-142, 8 fig., 2 pl. [illegible] septembre, p. 195-208, 7 fig., 1 pl.

700. Durand-Gravier (L.). Musées d'Espagne. Suite : Burgos. Église de San Gil. (Ensemble). *Bulletin de l'Art*, 1911, 11 octobre, p. 243-255.

701. Drioch (Elisabeth). Adamberto. Un miniatura bolognese nel trecento. Studi su Niccolò Di Giacomo. Roma, tip. Unione ed., 1911, in-4°, 11 p., 1 fig. (Extrait de *l'Arte*).

702. Eichler (August). Der Stuttgarter Altar. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 3, [illegible] 16 fig.

703. Fierens-Gevaert (H.). La peinture wallonne à propos de l'exposition de Charleroi. *Revue des Deux Mondes*, 1911, 15 septembre, p. 32.

704. Filipp (Franz). Filippo Metzinger [illegible] 1469. Berlin, Heimann, 1911, in-fol. [illegible] Weicher's Kunstbibliothek. 80 pl.

705. Frati (Luigi). Un [illegible] pittore [illegible]. *L'Arte*, 1911, [illegible] p. 76-78, 1 fig.

706. Fresques du XIVe et XVe [illegible] Deglise et Andlau. [illegible] *Revue d'Alsace*, 1910, [illegible] 10.

707. [illegible] *Rivista d'Arte*, 1911, [illegible] p. 1.

708. [illegible] Giovanni [illegible] Milano, [illegible] 1911, in-8°, 84 p., 1 [illegible].

709. Gemälde die von Michael Pacher. (*Antiquitäten Zeitung*, 1911, 19 juillet, p. 299-301, 2 fig.)

710. Giotti (Raffaello). Appunti d'arte novarese. Oleggio. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, juin, p. 207-212, 5 fig.)

711. Giotto e l'Arena di Padova. Padova, tip. Antoniana, 1910, in-16, 47 p.

712. Girodie (André). Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle. Paris, Plon, 1911, in-8°, 250 p., 24 pl. Les maîtres de l'art.)

713. Glück (Gustav). Ein Marienbild von Martin Schongauer. *Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3 (b), p. 87-92, 5 fig., 1 pl.

714. G[noli] (U.). Una tavola scenociuta dell' Alunno. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. iv, p. 123-124.)

715. Grappe (Georges). Greco Monographie. Berlin, O. Beckmann, 1911.

716. Grigioni (Carlo). Un quadro del pittore ravennate Giovan Batista Barbiani a S. Mauro di Romagna. *Rassegna bibliografia dell arte italiana*, 1911, mai-août, p. 75.)

717. Gronau (Giorgio). Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 95-98, 7 fig.)

718. Grüneisen (W. de). Sainte-Marie Antique : le caractère et le style des peintures du VIe au XIIIe siècle. Rome, M. Bretschneider, 1911, in 4°, 179 p. 25 l.

719. Hadeln (Detlev von). Ein Jugendwerk des Pier Maria Pennacchi. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 276-277, 4 fig. sur 2 pl.)

720. Hadeln (Detlev von). Ein wiederaufgetauchtes Werk Tentorettes. (*Kunstchronik*, 1911, 14 avril, col. 337-339.)

721. Hellens (Franz). Gérard Terborch. Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-8°, 32 pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

722. Herbert (J. A.). Illuminated manuscripts. London, Methuen, 1911, in-8°, 378 p. (Connoisseurs' library.) 25 s.

723. Hieber (Hermann). Ein wiederentdecktes Gemälde von Lucas Cranach des älteren. (*Kunstchronik*, 1911, 28 avril, col. 374-376.)

724. Holroyd (Charles). Michael Angelo Buonarroti, 2e éd. London, Duckworth, 1911, in-8°, 318 p. 5 s.

725. Huppertz (Andreas). Der Sebastiansaltar in der Münchener Alten Pinakothek. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 3, p. 255-264.)

726. Jacobsen (Emil). Gemälde und Zeichnungen in Genua. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 3, p. 185-223.)

727. Janitzen (Hans). Ein unbekanntes Gemälde des Hendrick Goltzius. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 324, 1 pl.)

728. Lécureux (Lucien). Les anciennes peintures des églises de Laval. (*Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, 1910, n° 87, p. 253-271, 21 pl.)

729. Lema (Mis de). Un cuadro de Velazquez el estudio del retrato del cardenal infante don Fernando. Madrid, 1911 in-8°, 21 p., 1 pl. (Extrait de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.)

730. Levrot (Joseph). Fresques à Saint-Dalmas de Valdeblore. Les peintures murales du comté de Nice. Nice, P. Lersch et A. N. Emanuel, 1910, in-8°, 25 p., et 2 pl. (Edition de *Nice historique*.)

731. Liphart (E. de). Les nouvelles acquisitions du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. *Revue de l'art chrétien*, 1911, septembre-octobre, p. 403-408, 4 fig.)

732. Loo (George H. de). Jacques Daret's « Nativity of Our Lord ». *The Burlington Magazine*, 1911, juillet, p. 218-225, 2 pl.)

733. Lorenzetti (Guilio). De la giovinezza artistica di Jacopo Bassano. (*L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 198-210, 5 fig. ; juillet-août, p. 241-257, 9 fig., 1 pl.)

734. Lottici Maglione (Stefano). Documenti sopra idipinti di Michelangelo Anselmi pittore parmigiano fatti nella Basilica Cattedrale di Parma e nella chiesa della Madonna della Staccata. (*Rassegna bibliografia dell arte italiana*, 1911, janvier-avril, p. 22-25 ; mai-août, p. 77-82.)

735. Macfall (Haldane). A History of painting. Vol. 8. The modern genius. London, Jack, 1911, in-4°, 358 p. 7 s. 6 d.

736. Maeterlinck (L.). La peinture flamande. (*L'Art et les Artistes*, 1911, août, p. 193-208, 19 fig. ; septembre, p. 241-256, 18 fig. et 1 pl. en coul.)

737. Maeterlinck (L.). Un problème Eyckien. (*L'Art moderne*, n° 33, p. 258-259 ; n° 36, p. 283-284.)

738. Major (E.). Der mutmassliche Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes. (*Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. xii, fasc. 4, p. 318-324.)

739. Marangoni (Matteo). La Scuola Bolognese alla mostra del Rittratto italiano a Firenze. (*L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 211-224, 10 fig.)

740. Marangoni (Matteo). Un dipinto del Tintoretto dimenticato. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juin, p.99, fig.)

741. Mason Perkins (F.). Dipinti inediti del Pintoricchio e di Bernardino di Mariotto. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1910, fasc. iv, p. 109, 2 fig.)

742. Mason Perkins (F.). Dipinti italiani nella Raccolta Platt. Parte II. (fin.). (*Rassegna d'Arte*, 1911, septembre, p. 145-149, 8 fig., 1 pl.)

743. Massi (H. J.). Cursory notes in illustration of the paintings in the papal palace of the Vatican. New edition, revised and enlarged. Rome, Augustinian typ., 1910, in-16, 136 p., fig. 2-1-25.

744. Mauclair (Camille). La peinture italienne (fin). (*L'Art et les artistes*, 1911, juillet, p. 145-164, 23 fig. et 1 pl. en coul.)

745. Mazzi (Attilio). Apprenti su la vita e la fortuna del pittore Michele da Verona. (*Madonna Verona*, 1911, juillet-septembre, p. 168-176.)

746. Meazza (Ferdinando). Un dipinto inedito di Jean Schoorel. (*Rassegna d'Arte*, 1911, juillet, p. 125-126, 1 fig.)

747. Mély (F. de). Les Miniaturistes et leurs signatures. Réponse à MM. H. Omont et P. Durrieu. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 10 p. (Extrait de la *Revue archéologique*.)

748. Mély (F. de). Signatures de primitifs. Jean de Rome, peintre de Marguerite d'Autriche et les « Heures de la princesse de Croy » (1505). (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, septembre, p. 243-253, 13 fig.)

749. Mély (F. de). Signatures de primitifs. L'« Ecce Homo » de Jean Hay. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 5 p. et planche. (Extrait de la *Revue archéologique*.)

750. Mempes (Mortimer). Rembrandt. Introd. by C. Lewis Hind. London, Black, 1911, in-4°, 16 p., pl. 2 s. 6 d.

751. Michelangelo. Mappe des Kunstwarts. Das jüngste Gericht. Die Hauptbilder der Sixtinadecke. Die Propheten und Sibyllen. München, Callwey, 1911, in-fol., vi p., 16 pl. 4 m.; vi p., 18 pl. 5 m.; vi p., 18 pl. 4 m.

752. Millet (Gabriel). Portraits byzantins. (*Revue de l'Art Chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 446-451, 4 fig.)

753. Miniature (Le) delle omilie di Giacomo Monaco (Vatic. gr. 1162) e dell' evangelario greco urbinate (Vatic. Urbin. gr. 2), con breve prefazione e sommaria descrizione di Cosmio Stornajolo. Roma, Danesi, 1910, in-8°, 22 p., 2 fasc., 91 pl. (Codices e vaticanis selecti phototypice expressi, series minor, vol. I.)

754. Molmenti (P.). Tiepolo; la vie et l'œuvre du peintre. Trad. par H. L. de Perera. Paris, Hachette, 1911, in-4°, vi-315 p., 40 fig. 40 fr.

755. Momméja (J.). Un musée d'art chrétien [illegible] pano-mexicain (à suivre). (*Revue de l'Agenais*, 1911, juillet-août, p. 323-347.)

756. Nelken (Theodor). Kunstmaler und Kunst. (*Der Panther*, 1911, [illegible] p. 79-8[illegible].)

757. Oehler (Adolf Paul). Sandro Botticelli. Leipzig, Hedeler, 1911, in-4°, [illegible] p., [illegible].

758. Oehler (Max). Lehrer Martin Nellens und andere Meister in der Sammlung des Herrn [illegible] Dr. Kaufmann in Berlin. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, [illegible] p. 213-224, 17 fig.)

759. Pansa (Giovanni). Le relazioni di Raffaello d'Urbino con Giambattista Branconio dell' Aquila e le vicende dei quadri della [illegible]. (*Rassegna d'Arte*, Siena, 1911, septembre, p. 257-2[illegible].)

760. Paeff (Walter). Anmerkungen zur Kunst Nord-Italiens. (*Bildende Künstler*, 1911, fasc. 5, p. 222-230.)

761. Pelz (Carl). Tizians schmerzensreiche Madonnen. Wien, A. Holder, 1910, in-8°, 3 pl.

762. Pelzer (D. C.). The art of the Vienna galleries; giving a brief history of the public and private galleries of Vienna; with a critical description of the paintings therein contained. Boston, L. C. Page, 1911, in-12, 33-331 p., pl. 2 d.

763. Rave (Louis). Les primitifs allemands. Paris, H. Laurens, s. d., in-8°, 127 p., 24 fig. (Les grands artistes.)

764. Remisch (Jos.). Les vieilles fresques de Saint-Donat. (*Bull. du Lumen, Club de Belgique*, 1911, n° 17, p. 416-418.)

765. Rieffel (Franz). Die [illegible] Hulshausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, août, p. 341-352, 11 fig. sur 6 pl.)

766. Rintelen (Frdr.). Giotto und die Giotto-Apokryphen. München, C. Müller, 1912, in-8°, viii-289 p., 30 pl. 9 m.

767. Rolfs (Wilhelm). Ein Bildnis Michelagniolos von Rafael? (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, juin, p. 206-214, 1 fig., 1 pl.)

768. Rousses (Max). Un tableau d'Adam van Noort. (*L'Art flamand et hollandais*, 1911, [illegible] p. 149-164, 1 fig., 1 pl.)

769. Saccardo (Francesco). La Madonne di Giovanni Bellini. (*Rassegna [illegible] d'Arte*, Siena, 1911, [illegible] p. 7[illegible].)

770. Sa[illegible] (Johann). [illegible] Athosbild in der Geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofburg. (*Byzantinische Zeitschrift*, 1911, [illegible] p. [illegible].)

771. Scatassa (E.). Case dipinte in Urbino. (*Rassegna [illegible]*, 1911, [illegible] août, p. 74.)

772. [illegible]

Kreuzigung im Brüsseler Museum. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 5, col. 129-138, 1 pl.)

773. SCHNEIDER (René). Botticelli. Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 24 pl. (Collection Les Grands Artistes.)

774. SCHUMANN (Paul). Fritz von Uhde. *Kunstchronik*, 1911, 24 mars, col. 305-311.

775. SENTENACH (W.). The Painters of the School of Seville. London, Duckworth, 1911, in-8°, 270 p., 5 s.

776. STALEI (Aldo). Esposizione internazionale di Belle Arti, l'Arte italiana. (*L'Arte*, 1911, mai-juin, p. 225-232, 3 fig., 1 pl.)

777. SOTTIAUX (Jules). Roger de la Pasture. (*Joyeuse*, 1911, juin, p. 187-193.)

778. STRUNK (Beato Angelico). München, 1911, 65 fig. (Die Kunst dem Volke, n° 4. 80 pf.

779. ULRUM. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 4e livr., p. 222.)

780. VENTURI (Adolfo). Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto. *L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 290-307, 18 fig.

781. VOSS (Hermann). Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien (fin). (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 2, p. 119-125.)

782. WEIGELT (Curt. H.). Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte des frühsienes. Tafelmalerei. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1911, gr. in-8°, XIII-275 p., 79 fig. (Kunstgeschichtliche Monographieri, XV.) 36 m.

783. WÖRNDLE (H. von). Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst. München, 1911, 64 fig. (Die Kunst dem Volke, n° 6. 80 pf.

784. WURM (Alois). Fra Angelicos Linajuolitafel und die Krönung in den Uffizien. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 5, col. 149-154, 3 fig.)

Cf. aussi n° 375, 414, 433, 455, 471, 503, 523, 572, 649, 657, 791, 793, 797.

Arts graphiques.

785. Albrechts Dürer sämtliche Kupferstiche. 2. Ausfl. Leipzig, Baumgärtner, 1911, v p., 104 pl. 60 m.

786. BAUMEISTER (Engelbert). Zum Meister von 1515. (*Die Graphischen Künste*, 1911, fasc.3, p. 46-47, 2 fig.)

787. BAUMSTARK (Anton). Eine Gruppe illustrierter armenischen Evangelienbücher des 17. und 18. Jahrhunderts in Jerusalem. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, juin, p. 251-260, 23 fig. sur 5 pl.)

788. BRAUN (D. S.). Le bréviaire Grimani. (*Revue liturgique et bénédictine*, 1911, n° 1, p. 26-30, 1 pl.; n° 6, p. 302-3, 1 pl.)

789. BRAUN (Félix). Virgil Solis Holzschnittillustration (fin). (*Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3-4, p. 52-56, 3 fig.)

790. BREIDIUS (A.). Het contract van Picart's bybelprenten. *Oud-Holland*, 1911, 3e livr., p. 185-188.

791. DURRIEU (Comte Paul). Les aventures de deux splendides livres d'heures ayant appartenu au duc Jean de Berry. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, juillet, p. 1-16, 5 fig.; août, p. 91-103, 6 fig., 1 pl.)

792. Francisco Goya. Ed. by A. M. Hind. London, Heinemann, 1911, in-4°, (Great Engravers). 2 s. 6 d.

793. GAUCHERY. Le livre d'Heures de Jehan Lallement le Jeune, seigneur de Marmagne. (*Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1910, p. 313-362, 1 fig., 14 pl.

794. GEISBERG (M.). Die Formschnitte des 15. Jahrh. im kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Strassburg, J.-H.-E. Heitz, 1911, in-fol., 28 p., 52 pl. (Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz.) 80 m.

795. HENNER (Theodor). Altfrankische Bilder. Würzburg, Stürtz, 1912, fig. 1 m.

796. HÜBNER (P. G.). Der Autor des Berolinensis. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, août, p. 353-367, 12 fig.)

797. JAMOT (Paul). Une illustration des « fioretti », par M. Maurice Denis. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, juillet, p. 5-18, 6 fig.

798. MAJOR (Emil). Frühdrucke v. Holz- und Metallplatten aus den Bibliotheken des Barfüsserklosters in Freiburg i. S. u. des Kapucinerklosters in Luzern. Strassburg, J. E. H. Heitz, 1911, in-fol., 14 p. de texte, 10 pl., dont 7 coloriées à la main. (Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz.) 10 m.

799. NUCHTER (Friedrich). Albrecht Dürer: his life and a selection of his works. London, Macmillan, 1911, in-4°, 98 p. 6 s.

800. PEACOCK (N.). Albrecht Dürer woodcuts (à suivre). (*The Connoisseur*, 1911, août, p. 234-241, 5 fig.)

801. PIETRO (Fil. di). I desegni di Andrea del Sarto negli Uffizi. Siena, tip. Lazzeri, 1910, in-4°, fig., p. 24—108 p. (Edition spéciale avec traduction française. — Biblioteca di *Vita d'arte*, vol. VI.) 5 l.

802. RÖTTINGER (Heinrich). Neues zum Werke

Hans Wendtz. *Die Graphischen Künste*, 1911, fasc. 3 (11), p. 46-52, 2 fig.

803. SCHMIDT-DEGENER (F.). Notes on some fifteenth-century silverpoints. (*The Burlington Magazine*, 1911, août, p. 255-261, 2 pl.)

804. SCHREIBER (W. L.). Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. 2e partie : t. I. Leipzig, O. Harrassowitz, 1911, gr. in-8°, 380 p. 2 m.

805. SEIDLITZ (W. von). I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor. (*L'Arte*, 1911, juillet-août, p. 269-289.)

806. TROUBNIKOV (A.). Rissounki Fedora Kalmyka v Karlsroué. Les dessins de Fédor le Calmouque à Karlsruhe. (*Starye Gody*, 1911, juin, p. 37-40, 1911, juin, p. 37-40, 2 pl., 1 fig.)

807. VELLEFARD (Abbé H.). Deux manuscrits liturgiques conservés à Avallon. (*Bulletin de la Société d'études d'Avallon*, 1910, p. 15—31.)

Cf. aussi n°s 474, 562, 568, 623, 666, 726.

Arts industriels.

808. AVENA (Antonio). L'arte vetraria in Verona. (*Madonna Veronna*, 1911, avril-juin, p. 112-127.)

809. BALET (Leo). Die Stockenburger Glasgemälde. (*Antiquitaten Zeitung*, 1911, 12 juillet, p. 280-291, 1 fig.)

810. BALET (Leo). Zwei Schwabische Glasmaler der Barockzeit. (*Der Cicerone*, 1911, 1 juin, p. 407-420, 13 fig.)

811. BAZZETTI (Pietro). Arte ed artisti nel contado di Chiavenna (suite). (*Bassegna d'Arte*, 1911, juin, p. 104-110, 4 fig.)

812. BERNOIS (G.). Histoire de Lorris à suivre. (*Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1911, 1er et 2e trim., p. 29-124.)

813. BERTHELÉ (Jos.). Ephemeris campanographica, 1911, fasc. VI.

814. BOND (Fs.). Woods carvings in English Churches, vol. 2, Stalls and tabernacle work, bishops' thrones and chancel chairs. New York, Oxford Univ., 1910, in-8°. (Church Art in England, 2 d. 40.)

815. BRAUN (Ed. Wilhelm). Zur Ausstellung der Plaketten Sammlung Alfred Walcher von Molthein. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 6 et 7, p. 405-411, 15 fig.)

816. BROM (Jan). La grille du chœur de la nouvelle cathédrale de Haarlem. (*L'Art flamand et hollandais*, 1911, n°s 8, p. 16-32, 6 fig.)

817. BROM (Jan). Het Koorhek in de nieuwe kathedraal te Haarlem. (*Onze Kunst*, 1911, n°s 8, p. 67-68.)

818. CALESSOT (L.). Le carrelage artistique. Artifices. (*Les Annales Céramiques et de l'Industrie du Feu*, 1911, juillet-août, p. 31.)

819. CLEMENS (F.). Les portraits de Bouchet dans les vitreries de la Sainte-Chapelle de Champigny en Vendée. Indice et Lettre. (*Bulletin de la Société d'emulation du Bourbonnais*, 1910, [suite], p. 149-152.)

820. GAUTIER (Henri). Le vitrail de l'Arbre de Jesse à Notre-Dame de Noyel. (*Revue de l'Art chrétien*, 1911, novembre-décembre, p. 483-486, 1 fig.)

821. GRISOLIANI (Cousine). Le vetrate del [illegible] nella Basilica interiore di [illegible]. (*Rassegna d'Arte*, 1911, septembre, p. 143-149, 7 fig.)

822. GROOT (J. et F.). L'architecture [illegible] en Belgique depuis le fin du XVe siècle jusqu'à la Révolution française. Bruxelles, Vromant, 1911, in-8°, 191 p., pl. et fig., 10 fr.

823. LAMMONS (F.). Le Stalli Vasari de pasticcieri de Lucrinas. (*Rivista d'Italia*, 1911, n° 6, p. 101-104, 4 fig. sur 1 pl.)

824. DELIS (Emile). Une vitrine d'orfèvrerie de saint Hubert de 1694, conservée à l'église de Barzal. (Malines, L. et A. Godenne, 1911, in-8°, 11 p., 1 fig.)

825. DIDOLAVELI (Roger). Le Cloître de Montmorency XVIe siècle. Abbeville, F. Paillart, 1910, in-8°, 13 p. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Oise*, année 1909.)

826. DRYSDEN (Alice). Church [illegible]. London, Methuen, 1911, in-16, 248 p. (Art of the Church, 1 s. 6 d.)

827. [illegible]. Le trésor [illegible] du Musée de Constantinople. (*Revue [illegible]*, 1911, mai-juin, p. 16, 112, [illegible] 1 pl.)

828. LOTZ. A propos de chaudrons [illegible]. (*Bulletin des antiquaires de l'Ouest*, 1911, n° 7, p. 278-283.)

829. LOVERIE (J. B.). [illegible] Vesoul, 1911, in-8°.

830. LEANDI (Paul). Die [illegible] in Bayern. [illegible] Strassburg, J. H. Heitz, 1911.

831. [illegible]. (*Mannus*, 1911, [illegible] p. 38-39, 2 fig.)

832. [illegible]. (*Revue [illegible]*, 1911, [illegible] 1 fig.)

833. [illegible]. (*Revue [illegible]*, 1911, [illegible] p. [illegible], 1 fig.)

834. [illegible] Pfarrkirche [illegible]

Mitteilungen des Oesterr. Gesellschaft für Munz- und Medaillenkunde, 1911, t. VII, n° 4, avril, p. 57-60.)

835. Jouhanneaud (Ch.). La Crosse de saint Martial. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LX, 2e livr., p. 367-370.)

836. Karcher (Rich.). Das deutsche Goldschmiedehandwerk bis ins 15. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1911, gr. in-8°, 100 p. (Beiträge zur Kunstgeschichte, XXXVII.) 1 m.

837. Lugano (Placido). L'arte del ricamo tra i monachi di Montoliveto. Roma, off. poligrafica Italiana, 1910, in-8°, 26 p. et pl. (Extrait de la *Rivista storica benedettina.*)

838. Maucieri (Enrico). Documenti d'arte siciliana. *Rassegna bibliografia dell' arte italiana*, 1911, mai-août, p. 83.)

839. Maucieri (Enrico). Oreficeria Siciliana del sec. XV. (*Vita d'Arte*, 1911, août, p. 41-51, 8 fig., 3 pl.)

840. Michel (Rud.). Die Mosaiken v. Santa Constanza in Rom. Leipzig, Dieterich, 1911. 2 m. 40.

841. Moret (J.). Inventaire archéologique, LIV. Chaire de Vérité. (*Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1911, n° 8, p. 79-83, fig.)

842. Obst (A. v.). Veihemünzen oder Betpfennige *Mitteilungen des Oesterr. Gesellschaft für Munz- und Medaillenkunde*, 1911, t. VII, n° 4, avril, p. 62.)

843. Oliger (Livario). Due musaici con s. Francesco della chiesa di Aracœli in Roma. Quaracchi, tip. Collegio di s. Bonaventura, 1911, in-8°, 43 p., 3 pl. et fig. (Extrait de *Archivum franciscanum historicum.*)

844. Rios (R. A. de los). Los batientes de cobre en las puertas de las Catedrales de Sevilla y de Cordova. (*Revista de Archivos, Bibliothecas y Museos*, Madrid, 1911, p. 101.)

845. Roberts (W.). The Salting collection : Part. II. Objects of art. (*The Connoisseur*, 1911, septembre, p. 23-29, 11 fig.)

846. Rosenberg (Marc). Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Edgar Wien. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. 6 et 7, p. 329-404, 146 fig., 2 pl. en coul.

847. Soil de Moriamé (I. J.). Ville de Tournai. Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes. Catalogue. Juillet-octobre, 1911. Tournai, Casterman, 1911, in-8°, 261 p. 1 fr. 25.

Cf. aussi n° 133, 140, 161, 171, 503, 523, 649.

Iconographie.

848. Baumstark (A.). Frühchristliche palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung. (*Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 1-2, p. 177-196.)

849. Brendicke (H.). St. Sebastian, der Patron der Schützengesellschaften, in der Kunstgeschichte. (*Antiquitäten Zeitung*, 1911, 5 juillet, p. 281-282.)

850. Ferrigni (Mario). Madonne fiorentine. Milano, Hoepli, 1912.

851. Fornari (Fr.). Dell' origine del tipo dei Magi nell' antica arte cristiana. (*Nuovo Bollettino di archeologia cristiania*, 17e année.)

852. Joliet (D. B.). Essais d'iconographie monastique. Saint Benoît et le Corbeau. Possédons-nous le vrai portrait de saint Benoît ? Saint Benoît et les verges. Le vitrail bénédictin de Vendôme représentant la Vierge. Saint Benoît, patron de la bonne mort. L'apparition de la Vierge à saint Bernard. La couleur du vêtement de saint Benoît. Une Vie de saint Benoît au XVIIIe siècle. (*Revue liturgique et bénédictine*, 1911, n° 2, p. 64-70 ; n° 3, p. 140-146 ; n° 4, p. 201-211, 1 pl. ; n° 5, p. 245-50, 1 pl. ; n° 7, p. 346-351 ; n° 8, p. 396-402 ; n° 9, p. 449-455 ; n° 10, p. 500-507, 1 pl.)

853. Kehrer (Hugo). Die Deutung von Grecos « Irdische Liebe ». (*Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, 1911, juillet, p. 324-325, 1 pl.)

854. Leroux (A.). La légende de saint Martial dans la littérature et l'art anciens. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LX, 1er livr., p. 64-85, 2e livr., p. 353-366, 2 fig., 3 pl.)

855. Liefmann (M.). Kunst und Heilige. Ein ikonograph. Handbuch zur Erklärg. der Werke der italien. u. deutschen Kunst. Iena, E. Diederichs, 1912, in-8°, 319 p. 5 m. 50.

856. Marti (D. José). La Eucaristia en el arte pictórico. *Boletin de la S. C. de Excursiones*. Valladolid, 1911, août.)

857. Misciattelli (Piero). Vicino a l'anima di Michelangiolo. (*Vita d'Arte*, 1911, juin, p. 187-195, 7 fig., 2 pl.)

858. Paraboles (Les) illustrées par Eugène Burnand ; avant-propos par le vicomte E. Melchior de Vogüé. Paris, Berger-Levrault, 1911, in-4°, 61 fig., 11 pl. 12 fr.

859. Perraud-Dabot. Note sur un vitrail de l'église de Sainte-Croix. (*Annales de l'Académie de Mâcon*, 1910, t. XIV, p. 167-171.

— *Cf. aussi* n°s 770, 827.

Le Propriétaire-Gérant. André Rampel.

LE MARTEAU
DU CARDINAL GIOVANNI BORGIA

Le pape Alexandre VI Borgia, qui aimait les cérémonies imposantes, résolut de célébrer avec éclat le jubilé de 1500. Le détail de ces fêtes, qui attirèrent à Rome des foules considérables de pèlerins, nous a été conservé dans le précieux *Journal* de Hans Burchard, maître des cérémonies de la cour papale[1].

La veille de Noël 1499, Alexandre VI, coiffé de la tiare, se fit porter dans la sedia jusqu'à la « porte sainte », ou « porte dorée » de Saint-Pierre, dont l'ouverture solennelle marque le début du jubilé, suivant un usage qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Il tenait de la main gauche un cierge doré, et de la main droite il bénissait la foule ; autour de lui se pressaient les cardinaux, portant des cierges de cire blanche, et des prélats portant des cierges de cire commune. Le cortège s'arrêta devant l'église ; après qu'on eut chanté diverses prières, le pape descendit de la sedia, et se dirigea vers la porte sainte qui murée en temps ordinaire, n'est ouverte que pendant les jubilés.

Il prit, des mains du maître-maçon Thomasius Muratius, un marteau avec lequel il frappa sur la cloison (qui avait été préparée d'avance, afin que quelques coups suffisent à pratiquer une ouverture) ; la maçonnerie céda, et des ouvriers agrandirent la brèche pour laisser passer le cortège.

Burchard, qui était présent — il s'appuyait la main gauche du pape — a laissé de cette cérémonie une longue et curieuse description. Mais nous en avons encore un autre souvenir, qui vient d'entrer dans les collections du Louvre.

C'est un marteau en bronze doré *(fig.)* ; son talon est formé par une sorte de coin, enfoncé dans la gueule d'un monstre ; son tranchant est composé de deux dents recourbées, légèrement séparées en leur milieu[2]. Sur chaque face se détache un écu à l'italienne, que surmonte un chapeau de cardinal ; tous deux présentent en relief les mêmes armoiries : parti, à dextre, de... [or] au bœuf de... [gueules], passant sur une terrasse de... [sinople], et une bordure de... [gueules] chargée de huit flammes de... [or] ; et à senestre : de... [or] à trois fasces de... [azur]. Sur la douille cylindrique, est gravée en deux lignes l'inscription :

IO. TIT. S. SVSANE PRES
CAR. MONT. [illegible] LEGAT.

c'est-à-dire : *Iohannes tituli sancte Susanne presbiter cardinalis Montis [illegible] legatus.*

Les écus donnent à dextre les armoiries bien connues des *Borgia*[3], et à senestre celles des

1. *Johannis Burchardi, Diarium curiae romanae* [illegible] Cf. Pastor, *Geschichte der Päpste*, t. III, 1886, [illegible]

2. Les extrémités de ces dents [illegible] tendue. La tête du marteau [illegible] sur l'extrémité du manche.

3. Les pièces qui chargent la bordure [illegible]

IO. T. T. S. SVSANE PRES
CAR. MONT. LEGAT.

Doms, maison espagnole dont était issue la grand'mère d'Alexandre VI [1]. Et l'inscription donne les noms et les titres de Giovanni Borgia, cardinal-prêtre de Sainte-Suzanne, archevêque de Monreale, neveu du pape.

Ce personnage, fils de doña Juana de Borgia, sœur d'Alexandre VI, et de don Pedro Guillen Lanzol de Romani, semble avoir porté habituellement le nom de sa mère. Plusieurs papes lui accordèrent leur confiance ; Sixte IV le nomma en 1483 archevêque de Monreale, en Sicile ; Innocent VIII le fit gouverneur de Rome ; Alexandre VI lui donna la pourpre dès la première promotion de cardinaux qu'il fit après son avènement (1492). A ces dignités vinrent s'adjoindre plusieurs évêchés, et le patriarcat de Constantinople [2]. Il mourut à Rome, avant son oncle, en août 1503.

A quelle occasion ce prélat, que Burchard appelle « le cardinal de Monreale [3] », put-il commander un pareil marteau, que sa forme et sa matière — non moins que les dignités de son possesseur — interdisent de prendre pour une arme ? Ce fut précisément pour ce jubilé de 1500, comme le veut d'ailleurs une tradition de famille que nous avons pu recueillir.

Tandis que, dans la cérémonie que nous racontions plus haut, Alexandre VI ouvrait solennellement la porte sainte de Saint-Pierre, trois autres dignitaires de l'Église, nommés par lui, accomplissaient les mêmes rites dans trois basiliques : Saint-Paul-hors-les-Murs, Saint-Jean-de-Latran, et Sainte-Marie-Majeure. La coutume a donné en effet à ces trois églises le privilège de posséder chacune une porte sainte, dont l'ouverture est faite, en temps de jubilé, par un cardinal. Alexandre VI délégua ses pouvoirs au cardinal Georges de Costa, archevêque de Lisbonne [4], pour Saint-Jean-de-Latran, et au cardinal Jean-Baptiste Orsini [5], pour Sainte-Marie-Majeure ; pour Saint-Paul-hors-les-Murs, toutefois, il désigna, non un cardinal, mais Jean de Sacchi, archevêque de Raguse. Comment expliquer cette exception assez singulière ?

Nous supposons que le pape avait voulu déléguer à Saint-Paul-hors-les-Murs son propre neveu, mais que la santé de ce dernier ne lui permit pas de s'acquitter de cette fonction. On sait en effet que Giovanni Borgia souffrait alors d'un mal trop répandu à Rome, que les Italiens appelaient le « mal français » tandis que nous le qualifiions de « mal de Naples ». Burchard note dans son *Journal*, à la date du 8 décembre 1499 — peu de jours avant le Jubilé — que le cardinal de Monreale est venu assister à une messe avec le Pape ; et il s'en étonne, ajoutant que ce prélat, malade depuis environ deux ans, ne se montrait pas en public [6]. On peut donc supposer qu'Alexandre VI aurait fait remplacer son neveu, à la cérémonie, par Jean de Sacchi, lequel, n'ayant point la pourpre romaine, ne pouvait être en pareille circonstance qu'un suppléant. On constate d'ailleurs que cet archevêque, très estimé par le pape, fut chargé en d'autres circonstances de fonctions cardinalices : quelques semaines plus tard (janvier 1500) il suppléa le cardinal Ascanio-Maria Sforza comme vice-chancelier de l'Église [7].

La façon dont l'archevêque de Raguse s'acquitta de ses fonctions au jubilé tendrait à prouver qu'il n'y était guère préparé. Laissons ici la parole à Burchard :

« Les R.R. S.S. Cardinaux de Lisbonne, Orsini, le R. S. Archevêque de Raguse — qui

1. L. Bertaux, *Les Borgia dans le royaume de Valence ; Études d'histoire et d'art*. Paris, 1911, in 12, p. 247.

2. Ciacconius, *Historiae Pontificum Romanorum et romanae ecclesiae cardinalium* ; ed. d'Augustinus Oldoinus ; Rome, 1677, in-folio, t. III, col. 167. — Moréri, *Dictionnaire historique*, t. III, p. 215.

3. Pour le distinguer de l'autre cardinal Giovanni Borgia, son neveu, qui mourut en 1500.

4. On voit encore à Sainte-Marie du Peuple le beau tombeau de ce prélat.

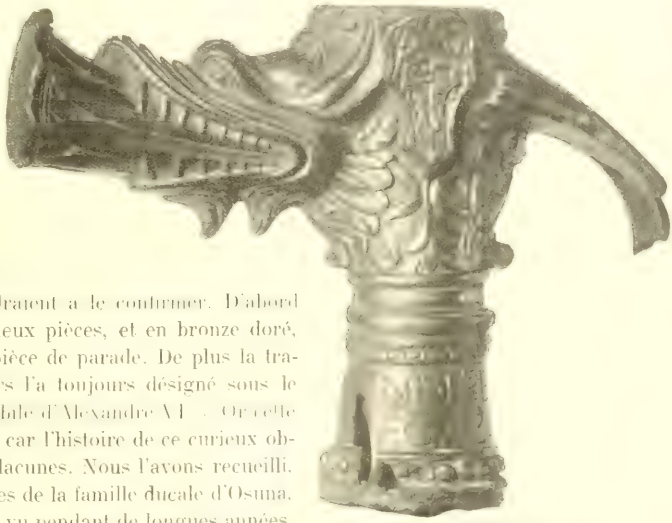
5. C'était un ami d'Alexandre VI, qui lui devait en partie son élection, et qui lui donna, en remerciement, diverses propriétés appartenant aux Borgia. Ciacconius, *Historiae*, t. III, col. 85.

6. « Malum gallicum habens per biennium vel ultra vel circa, usque ad hanc diem non venit in publicum. » *Diarium*, t. II, p. 581.

7. *Diarium*, t. III, p. 47. — Eubel, *Hierarchia catholica*, t. II, p. 243.

avaient accompagné le Pape à la porte de Saint-Pierre [illegible] le quitterent pour se rendre aux basiliques et églises dont ils devaient ouvrir les portes dorées, comme il leur avait été concédé par Notre Très Saint Père. Je donnai au Seigneur Archevêque de Ragusse une copie des versets et de la prière dont j'ai parlé[1], pour son information et instruction, afin qu'il sût ce qu'il devait faire pour l'ouverture de la porte dorée de la basilique de Saint-Paul, mais ni l'abbé ni les moines ne surent aucunement quelle était la porte dorée de cette église [illegible], comme il me le raconta ensuite, trois portes condamnées de la façade, qui avaient été murées, je crois, plutôt pour éviter le mauvais air que pour toute autre raison. Il ne faut pas s'inquiéter de cette aventure, parce que la foi seule sauve le vilain, mais je trouvai [illegible] que tous les religieux de ce monastère ignorassent une chose aussi importante[2]. »

De tous ces faits on peut conclure, semble-t-il, que le marteau acquis par le Louvre aurait été commandé, pour le jubilé de 1500, par le cardinal Giovanni Borgia, lequel aurait été ensuite, à cause de son état de santé, empêché de s'en servir.



Cliché Braun

Diverses raisons tendraient à le confirmer. D'abord ce marteau, fondu en deux pièces, et en bronze doré, ne saurait être qu'une pièce de parade. De plus la tradition de ses possesseurs l'a toujours désigné sous le nom de « marteau du jubilé d'Alexandre VI ». Or cette tradition mérite créance, car l'histoire de ce curieux objet ne présente point de lacunes. Nous l'avons recueilli, en effet, d'un des membres de la famille ducale d'Osuna, chez lequel nous l'avions vu pendant de longues années. Or les ducs d'Osuna, qui sont aussi comtes-ducs de Benavente, ont hérité jadis, avec ce titre, des biens et des titres des Borgia. On sait que les Borgia (Borja, en espagnol) se constituèrent au XVe siècle le duché de Gandia, dans le royaume de Valence ; ce duché resta dans la maison de Borja jusqu'en 1748, date où il passa, par faute d'héritiers mâles, au neveu de la dernière duchesse de Borja, don Francisco-Alfonso-Pimentel y Borja, comte-duc de Benavente, qui devint ainsi duc de Gandia. Celui-ci n'eut pas non plus d'héritiers mâles, et ses titres passèrent à son gendre, don Pedro Tellez-Giron, duc d'Osuna, aïeul du dernier possesseur du marteau.

Ce bel objet joint à son intérêt historique celui d'une grande rareté. On n'a encore signalé,

1. Il s'agit des prières à réciter lors de l'ouverture de la [illegible]

2. *Diarium*, t. II, p. 490. « Le pape lui [illegible] 1501, personne ne fut désigné pour ouvrir la porte [illegible] siliques furent fermées par les cardinaux qui les avaient ouvertes. *Idem*, t. III, p. 91.

3. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica* [illegible] II et IV.

en effet, que deux pièces similaires, toutes deux d'une date postérieure, et fabriquées pour le même jubilé, celui de 1550.

La première, en argent doré, est d'une grande richesse : des termes et des têtes de chérubins décorent sa partie supérieure, tandis que sa tige porte les armoiries du pape Jules III, un bas-relief qui montre Moïse frappant le rocher, et deux inscriptions latines [1]. Ce marteau [2] fut donné en 1575 par Grégoire XIII au duc Ernest de Bavière, fils du duc Albert V : il fut acquis en 1865 par le Musée National bavarois, où l'on peut admirer aujourd'hui la finesse de son décor et l'élégance de ses proportions.

La seconde pièce, qui se rapprocherait davantage de celle du Louvre, a fait jadis partie de la collection de M. Dupont-Auberville [3]. Elle est en bronze doré ; son talon est formé par une tête de serpent qui avale un tronc d'arbre ; au milieu se trouvent, d'un côté une médaille représentant une tête casquée, et de l'autre côté les armoiries du cardinal Giulio della Rovere, fils de Francisco-Maria della Rovere, duc d'Urbin, qui fut créé cardinal en 1547. Malheureusement nous ignorons où se trouve actuellement ce marteau, que M. Plon vit en 1880 à l'exposition des Arts du métal, à Paris [4].

Il est assez surprenant qu'un si petit nombre de ces marteaux ait subsisté, car la plupart des papes, tout au moins, durent en commander à l'occasion des jubilés. Sans doute il en existe d'autres, qui nous échappent, confondus peut-être avec les marteaux d'armes; mais en admettant qu'on en dresse un jour une liste plus longue, on ne saurait méconnaître la valeur de celui que le Louvre vient d'acquérir.

Pour terminer, nous rappellerons que le marteau du cardinal de Monreale n'est pas le seul objet d'art, aujourd'hui conservé, qui ait appartenu à ce prélat. M. Pierpont Morgan en possède un autre, très important. C'est un baiser de paix qui représente la Flagellation [5]; les figures du Christ et des bourreaux, en or, se détachent en demi-relief sur un fond d'émail peint : au bas on lit en capitales : I. BORGH. CAR. MON. REGAL.. Cette pièce somptueuse provient de la cathédrale de Tarazona (Aragon) qui l'avait prêtée en 1892 à l'exposition rétrospective de Madrid [6]. On s'explique facilement cette origine, car Tarazona est à quelques kilomètres seulement de la ville de Borja, berceau de la famille des Borgia, qui devait plus tard s'établir dans le royaume de Valence. On a voulu attribuer cette paix à Filarete : mais il est plus prudent de voir seulement en elle l'ouvrage de quelque habile orfèvre, probablemnt milanais, de la fin du XVe siècle. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'elle a une valeur d'art supérieure à celle du marteau du Louvre, dont certains détails pourraient faire supposer que le cardinal l'aurait commandé, non à un artiste italien, mais à quelque espagnol travaillant en Italie.

J. J. Marquet de Vasselot

1. L'une d'elles explique que Jules III, souverain pontife, a ouvert heureusement le huitième jubilé.
2. Eugène Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, in-4°, p. 314 et pl. LX.
3. E. Plon, *ouvr. cité*, p. 316, note 1.
4. Il n'est pas mentionné dans le *Catalogue* (Paris, 1880, in-12). Nous l'avons cherché en vain dans les Catalogues des diverses ventes de la collection Dupont-Auberville (1891).
5. G. C. Williamson, *Catalogue of the collection of jewels and precious works of art, the property of J. Pierpont Morgan*; London, 1910, in-folio, n° 85 et pl. p. 130. L'écu émaillé aux armes des Borgia qui surmonte le groupe principal est l'œuvre d'un restaurateur moderne.
6. *Las Joyas de la Exposicion historico-europea de Madrid*, 1892, Madrid, in-4°, pl. XII.

LES SCULPTURES DES PORTAILS DE LA CATHÉDRALE DE MEAUX [1]

FAÇADE OCCIDENTALE.

Nous avons indiqué précédemment que la façade occidentale avait été construite en partie d'après les plans de Nicolas de Chaumes. Elle offre trois portes à trois voussures profondes (*fig.* 8); celles du nord et du midi devaient être surmontées chacune d'une tour carrée. La tour septentrionale a seule été terminée. L'autre n'a jamais été construite; à sa place s'élève une charpente couverte d'ardoises, désignée sous le nom de « tour noire », qui ne dépasse guère le pignon central. On accède aux portes par un perron de huit marches, établi en 1670 et refait en 1816.

La partie de la façade qui correspond au vaisseau principal présente une rose surmontée d'un pignon aigu, au bas duquel passe une galerie. La tour nord a trois étages et les portes sont séparées par des contreforts ornés de trois rangs superposés d'arcades ou de niches.

Au premier coup d'œil, on aperçoit dans tout cet ensemble deux styles nettement tranchés. La porte centrale, avec la scène du Jugement dernier, et celle de droite, consacrée à la Vierge, ont été élevées au XIVe siècle, c'est-à-dire au temps de Nicolas de Chaumes : c'est ce que prouvent le style d'une partie des sculptures et les détails d'ornementation (arcades, chapiteaux, moulures, etc.). Les contreforts qui encadrent la seconde de ces deux portes sont de la même époque. Nicolas de Chaumes, ou le maître d'œuvre qui fut chargé de l'exécution de ses plans, n'a donc bâti que les deux tiers de la partie inférieure de la façade.

Tout le reste, c'est-à-dire la tour nord et sa porte, la rose et le pignon, appartient au style flamboyant du XVe siècle. Nous savons que la porte dédiée à saint Jean-Baptiste, sous ladite tour nord, doit sa décoration au chanoine Jean de Marcilly († 1506). Ajoutons que les gâbles des deux autres portes élevées antérieurement ont aussi une décoration flamboyante.

La tour nord, qui s'élève à près de 70 mètres, en comprenant les petites tourelles d'angle, est ornée à son premier étage de deux rangs d'arcades superposées formant des niches élégantes. Le deuxième et le troisième étage sont percés sur chaque face de baies géminées. Chacun de ces étages est séparé par des frises de feuillages délicatement sculptées. Outre les gargouilles, on aperçoit çà et là quelques animaux fantastiques. A l'intérieur, on rencontre, au second étage, près de la fenêtre qui donne sur la cour de l'évêché, un renard fort bien conservé et à l'étage supérieur, dans les angles, les symboles évangéliques, en forme de culs-de-lampe.

On remarquera encore que la galerie qui unit les deux tours à la base du pignon porte, par le style de ses arcades cintrées sans chapiteaux, le caractère du XVIe siècle. Nous savons d'ailleurs qu'il y avait autrefois au milieu de la balustrade un écusson aux armes de France, soutenu par deux salamandres, ce qui indiquait nettement l'époque de François Ier.

Après avoir indiqué en quelques mots la disposition générale et les dates des différentes parties de la façade, nous allons décrire en détail les sculptures qui sont l'objet principal de notre

1. Deuxième et dernier article. Voir *Revue* [illegible] 1912, p. 89.

étude. Ces sculptures ont malheureusement beaucoup souffert. Les grandes statues des ébrasements et des trumeaux ont disparu. Beaucoup de statuettes des voussures sont mutilées et rongées par le temps, quelques-unes même sont tombées. Toutefois il y a encore çà et là dans les tympans des morceaux à peu près intacts, et certaines figurines des voussures sont bien conservées.

Fort heureusement, la cathédrale de Meaux n'a pas eu à subir au grand portail les maladresses des restaurateurs. On n'a pas touché jusqu'ici à tout l'ensemble qui, nous l'espérons, échappera toujours à ce que nous appellerions volontiers le vandalisme officiel.

PORTE DE LA VIERGE

Les grandes statues du trumeau et des ébrasements étaient abritées sous des dais de petite dimension et reposaient sur des socles à trois faces ornées chacune d'une arcade. Au trumeau était certainement adossée une Vierge tenant l'Enfant.

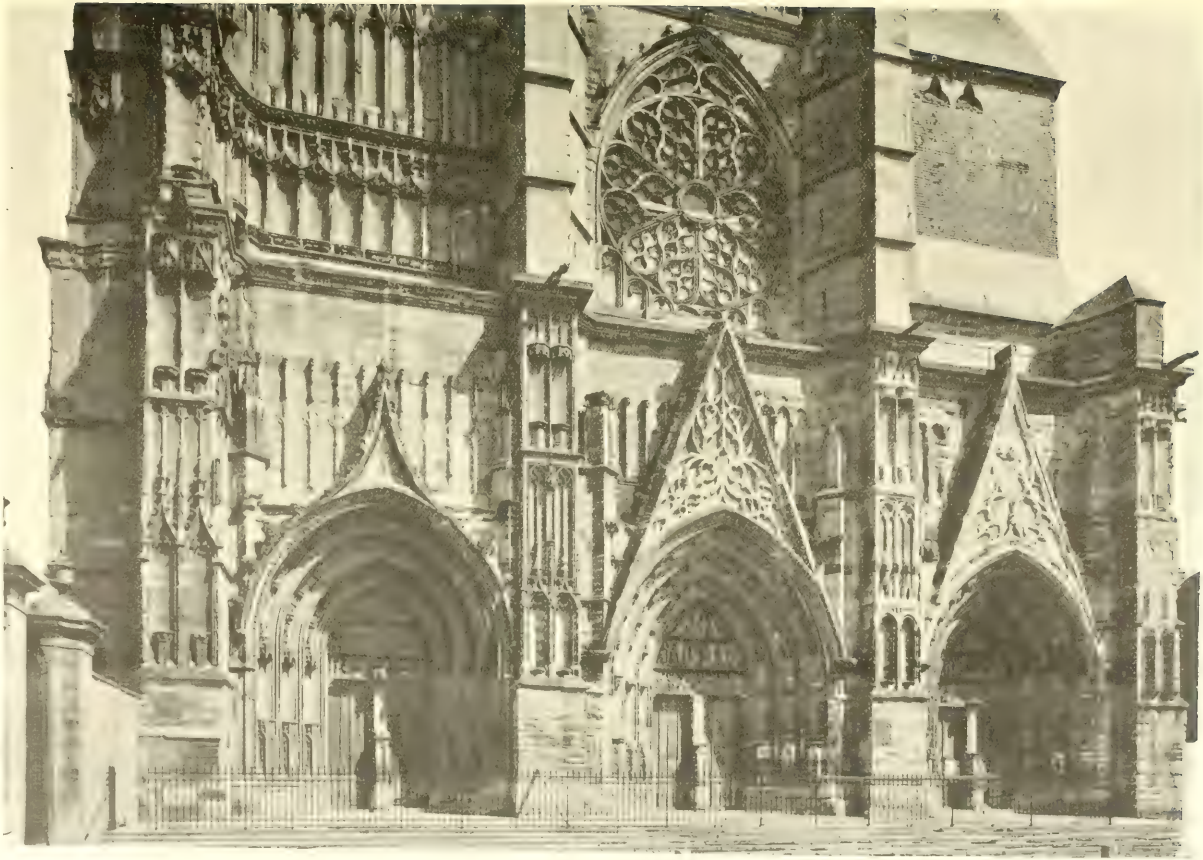
Tympan. — Le tympan, consacré à la *vie de la Vierge (pl.)*, se divise, comme les deux autres de la façade, en trois zones ou registres, que séparent des arcades tréflées, surmontées à la première rangée de petits gâbles entre lesquels se dressent des pinacles.

Premier registre. — Le premier registre ou linteau, supporté, comme au portail sud, par des consoles ornées de figures d'anges aux ailes déployées, dans une attitude très gracieuse, comprend trois scènes. A gauche *l'Annonciation :* la Vierge est assise à un prie-Dieu sur lequel est posé un livre ouvert. Son manteau lui couvre la tête. Elle porte la main droite à sa poitrine. L'ange est agenouillé devant elle : la banderole qu'il tenait a presque entièrement disparu. Dans le coin de gauche, on remarque, dans des nuages, la tête de Dieu le Père qui envoie à la Vierge la colombe que l'on distingue encore très nettement. Dans l'ensemble ce petit tableau est charmant[1].

La Nativité. — La Vierge, étendue sur un lit, se redresse pour prendre la main de l'Enfant couché dans la crèche au-dessus d'elle, encore suivant la formule du XIIIe siècle. Son attitude tendre et familière est très heureusement rendue. On remarquera que l'Enfant, couché sur le ventre, est complètement tourné vers sa mère et qu'il lui sourit. Derrière lui apparaissent les têtes du bœuf et de l'âne. A droite du lit est assis saint Joseph, la tête couverte de son manteau, regardant la Vierge et tenant un bâton. Cette Nativité est d'une composition très heureuse.

L'Adoration des Mages. — La Vierge est assise avec l'Enfant sur ses genoux, le dos appuyé contre un coussin. Le premier roi est agenouillé. Ses mains sont brisées. Le second est debout et montre au troisième, qui le suit et qui seul ne porte pas de barbe, l'étoile visible au milieu des nuages ou plutôt des ondulations qui représentent le ciel. Ce deuxième mage, dont le présent qu'il tenait dans la main gauche est impossible à déterminer, est une très belle figure. Au second plan, derrière la Vierge, apparaît saint Joseph, vêtu comme précédemment, avec son bâton. Enfin à droite, un jeune serviteur garde les chevaux des Mages au nombre de deux seu-

1. Au XIIIe siècle, dans la scène de l'Annonciation, la Vierge et l'ange sont debout l'un en face de l'autre. La composition est des plus simples et ne comporte aucun décor. Dans le cours du XIVe, l'usage s'introduit de représenter la Vierge assise ou agenouillée à un prie-Dieu et lisant dans un livre d'heures, tandis que l'ange se met à genoux devant elle. Cette modification apportée dans le thème de l'Annonciation est due à l'influence des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, de saint Bonaventure, et des mystères. En France, un des plus anciens exemples de cette nouvelle iconographie se rencontre dans un bréviaire de Saint-Louis de Poissy, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (vers 1320-1330). Voy. sur ce sujet, Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 60-61.



Cliche J. D

CATHÉDRALE DE MEAUX
Façade occidentale – Portail de la Vierge

pinces dentées à l'intérieur ; au-dessus, *sainte Véronique* avec le voile sur lequel on distingue encore nettement la face du Christ.

Troisième voussure. — Six statuettes à droite et à gauche au lieu de sept. Ce sont pour la plupart des prophètes, assis, tenant des banderoles. Quelques uns sont coiffés d'un bonnet.

On remarque encore à la naissance de l'archivolte de la porte deux curieuses figures en forme de gargouille : à gauche un personnage en costume monacal, dont la tête a été mutilée, et à droite un dragon accompagné d'une sorte de sauvage qui tient une massue.

PORTE DU JUGEMENT DERNIER

La disposition de cette porte est absolument la même que celle de la porte de la Vierge. On y retrouve les mêmes détails d'ornementation, les mêmes dais, les mêmes arcatures, etc.

Comme précédemment, nous avons à regretter la disparition des grandes figures des piédroits et du trumeau. La statue du trumeau représentait, à n'en pas douter, le Christ bénissant, comme il est de règle dans les portails consacrés au Jugement dernier. Quant à celles des piédroits, il est à remarquer qu'il n'y a que trois niches de chaque côté, c'est-à-dire qu'il manque la place suffisante pour les douze apôtres qui dans l'iconographie du moyen âge assistent presque toujours à droite et à gauche de la porte le Juge Suprême.

Sous les deux niches inférieures du contrefort de droite, on lit l'inscription suivante :

CE SONT LES SAINCTZ EVESQUES DE L'EGLÉ DE CEĀS

Cette inscription s'appliquait aussi très probablement aux statues qui se trouvaient dans les niches supérieures du même contrefort [1].

Tympan. — Il se divise en trois registres, séparés par des arcades trilobées *(pl.)*. L'arcature inférieure est d'une décoration plus riche que celle du dessus.

Premier registre ou linteau. — *Résurrection des morts et Séparation des élus et des réprouvés* [2]. Les morts sortent de leur tombeau dans les attitudes diverses et pêle-mêle. Ils ne sont pas entièrement nus et sont enveloppés en partie de leur linceul [3]. L'ensemble de cette scène est assez confus. On peut encore distinguer plusieurs femmes, reconnaissables à ce que leur linceul leur couvre la tête ; au milieu, en belle place, un roi, le menton appuyé sur une main ; à droite, un pape avec la tiare conique et à côté de lui un personnage assez bien conservé et dont l'expression du visage, d'une certaine rudesse, est à noter. A gauche, deux époux qui viennent de se retrouver, se serrent tendrement [4] ; tout à côté, un second roi, tourné de profil.

A droite est figuré l'*Enfer*. Deux démons, au corps velu et à la face hideuse, avec des têtes grimaçantes aux genoux [5], entraînent les damnés. Au premier plan marchent un homme et une

1. Les évêques de Meaux curieuses sont : S. Saintin, S. Antoine, S. Rémi, S. [illegible], S. [illegible], S. Ebregisil et S. Gilbert. Nous rappelons qu'il était de coutume [illegible] ou les évêques du diocèse. Ainsi à Amiens, à la porte Saint [illegible] droits figurent les saints locaux (Saint Firmin le Confesseur, [illegible]). A gauche de la façade occidentale de Notre-Dame de Reims, [illegible] saint Nicaise, saint Remi, saint Thierry, etc., même remarque pour le portail [illegible] tradition veut nous faire voir au portail sud de la cathédrale de Meaux, saint Faron, saint Saintin et saint Fiacre.

2. Sur le Jugement dernier, voy. E. Mâle, *op. cit.*, p. 424 [illegible].

3. Il en est de même à Amiens, Reims et Rouen.

4. A Notre-Dame de Paris, on remarque parmi les élus [illegible].

5. A Rouen, à Bourges et à Poitiers, les démons ont des [illegible].

femme nus ; derrière, on aperçoit la face d'un autre réprouvé. L'Enfer proprement dit, séparé du groupe précédent par une porte dépourvue de tout ornement, est représenté, suivant une formule courante à l'époque gothique, par une grande chaudière en ébullition posée dans la gueule de Léviathan [1]. Dans la chaudière sont entassées plusieurs têtes qui semblent crier la douleur. On remarque un ecclésiastique, avec la tonsure, et une femme. Dans la gueule même de Léviathan apparaissent d'autres têtes non moins implorantes, entre autres celles d'un ecclésiastique et d'un pape avec la tiare. Nous n'avons pas vu trace de crapauds ou de bêtes montant le long de la chaudière, mais il faut tenir compte des mutilations. A droite enfin se tient un petit démon au corps trapu avec une fourche.

A gauche du registre sont figurés les élus, au nombre de trois seulement, que saint Pierre accueille, avec les clefs à la main. Le premier, vêtu d'une longue robe à larges manches et qui semble barbu, penche légèrement le corps en avant et pose une main sur la poitrine : le second, dont la tête est bien conservée, avec le même costume, est un roi, couronné ; un ange le prend par la main gauche ; enfin, un peu en arrière, est une femme, la tête couverte de son manteau. Le Paradis est représenté par une petite construction formée de niches superposées, au nombre de six, contenant chacune une petite figure d'élu avec une couronne et les mains jointes. Cette façon de représenter le Paradis ou la Jérusalem céleste est tout à fait exceptionnelle à l'époque gothique. On rencontre quelque chose d'analogue au tympan de la cathédrale d'Autun (XIIe siècle).

Au sujet des deux premiers élus qui vont être introduits dans le ciel par saint Pierre, voici ce que nous lisons dans Carro [2]. « Une femme s'avance, Jeanne de Navarre, avec une certaine désinvolture ; un homme couronné la suit, Philippe le Bel, qui est arrêté par l'ange, lequel lui met la main sur le bras, tout disposé à le faire tourner sur ses talons : Philippe le Bel avait eu de terribles démêlés avec le pape Boniface VIII et l'histoire en est étrange et curieuse. C'est la cause du veto angélique ; mais Jeanne parlemente et semble faire entendre raison à saint Pierre, moins sans doute à cause du bon accord de Philippe avec le successeur de Boniface qu'en raison de la générosité avec laquelle elle avait elle-même doté la cathédrale. »

Cette interprétation est réellement surprenante et son invraisemblance saute aux yeux. On n'aurait jamais fait de telles allusions au moyen âge à la façade d'une église. D'ailleurs la prétendue Jeanne de Navarre n'est nullement une femme. Son costume est tout à fait semblable à celui du roi qui vient immédiatement après [3].

Second registre. — Au centre, deux personnages agenouillés, les mains jointes : à gauche une femme, couronnée, la tête couverte d'un voile, et à côté d'elle, dans la même attitude, saint Jean-Baptiste, couvert d'une peau de bête ; à droite, un homme avec un ample manteau, joignant aussi les mains, dont la tête a presque entièrement disparu et derrière lequel se tient à genoux également un autre personnage barbu, muni d'un bâton, qui, à première vue, paraît être saint Jacques. D'après la tradition, il faudrait reconnaître ici la reine Jeanne de Bourgogne († 1348), assistée de son patron, saint Jean-Baptiste, et son époux, Philippe de Valois († 1350), avec l'apôtre saint Philippe. On verra plus loin notre opinion à ce sujet.

1. Interprétation de plusieurs passages du livre de Job (XL, 20-21 ; XLI, 15, 22). Voyez les tympans de Bourges et de Rouen, le psautier de saint Louis (à la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 1186, fol. 171), et un autre psautier de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (n° 1273, fol. 15). La chaudière seule se rencontre à Paris, Amiens, Reims, etc. Sur le Jugement dernier et l'Enfer, voir A. Bonet, *Les sculptures de la cathédrale de Bourges (façade occidentale)*, Paris, 1912, in-4°, p. 53.

2. *Op. cit.*, p. 130.

3. Il ne semble pas que ce soit un ecclésiastique. A Amiens, à Bourges et au Mans (église de Le Couture), un franciscain ouvre le cortège ; mais il est vêtu d'un grand manteau à capuchon serré par un cordon à triple nœud, ce qui ne laisse aucun doute.

CATHÉDRALE DE MEAUX

Fresque du tympan — Porche de Jugement dernier

Le même registre présente encore quatre figures d'anges, debout, soufflant dans de longues trompettes le réveil des morts et dont l'attitude est gauche et maladroite.

Troisième registre. — *Le Christ-Juge*. Le Juge suprême, assis, la poitrine découverte, les bras en avant, montre ses plaies. Son expression est grave et noble. Il est accompagné de deux anges dont les bras sont cassés et qui portaient sans doute les instruments de la Passion.

Le premier registre ou linteau repose, comme ceux des portes de la Vierge et de saint Étienne, sur des consoles présentant de jolies figurines d'anges jouant de divers instruments de musique [1]. L'un d'eux a un orgue portatif, suspendu au cou par une courroie ; les doigts de la main droite sont étendus sur les touches du clavier, tandis que la gauche fait agir la soufflerie. Un autre a un psalterion, en forme de triangle équilatéral dont les angles sont abattus, suspendu aussi au cou ; ses deux mains tiennent chacune un plectre. Un troisième joue de la viole avec un archet. Le quatrième a les mains mutilées ; on ne voit plus l'instrument dont il était muni.

Au point de vue de la composition, notre tympan du Jugement dernier trahit certaines maladresses. Le premier registre contient beaucoup trop de personnages. L'artiste a pour ainsi dire comprimé dans un espace trop restreint trois scènes ou trois groupes (Résurrection, les élus et les réprouvés), qui d'ordinaire se répartissent sur deux registres ou qui se continuent dans les voussures. La Résurrection des morts est très confuse [2] et n'a pas, par exemple, la belle ordonnance de Bourges ou de Rampillon. Au second registre, au contraire, les personnages sont trop peu nombreux et s'équilibrent mal. Enfin il manque certains éléments essentiels du Jugement dernier, à savoir, par exemple, l'archange saint Michel et Abraham. Quant au style même, il y a aussi des réserves à faire. Dans le registre inférieur on distingue des parties meilleures les unes que les autres. Certaines têtes de ressuscités sont d'un caractère réaliste très justement rendu. Au-dessus, la reine agenouillée et saint Jean-Baptiste, ainsi que le Christ-Juge sont des morceaux qui méritent d'être notés. Par contre, on est frappé de l'attitude gauche et maladroite des anges qui soufflent dans les énormes trompettes.

Le tympan du Jugement dernier n'est donc pas une œuvre de premier ordre, et assurément il est, dans l'ensemble et pour certains détails, inférieur à celui de la porte précédente ; mais il ne faut pas pour cela en méconnaître les réelles qualités et l'intérêt iconographique.

Voussures. — La première statuette au départ de chaque voussure, à droite et à gauche, a disparu.

Première voussure. — Dix anges (huit aujourd'hui), agenouillés, très mutilés.

Seconde et troisième voussures. — Douze et quatorze personnages assis (dix et douze aujourd'hui), très mutilés également et représentant des prophètes et des confesseurs. A la troisième voussure, on remarque un pape, avec la tiare conique et un livre (deuxième à droite), au-dessus un diacre, avec le manipule, un prophète (?), la tête couverte de son manteau, comme d'un capuchon (premier à gauche). Quelques-uns de ces personnages ont un bonnet.

A chaque départ de l'archivolte de cette porte, on remarque encore deux curieuses figures,

1. Voy. Cte Ad. de Pontécoulant, *Les symphonistes de la cathédrale de Meaux*, [illegible] 8, 9 et 10 avril 1863 (*Archéologie* 1864, p. 107-118). [illegible] et suppose qu'elles proviennent d'un ancien portail démoli. C'est [illegible] res d'anges doivent dater du XIVe siècle.

2. Il y a là quelque chose qui rappelle le tympan du portail des [illegible]

en forme de gargouille, l'une coiffée d'une calotte et tenant une banderole, l'autre avec des besicles, les pieds appuyés sur un lion. Ce dernier personnage ne peut être que saint Jérôme.

Les deux portes du Jugement dernier et de la Vierge sont, on l'a vu, d'une disposition tout à fait semblable. Les soubassements avec arcades trefflées à petits gâbles, les dais des statuettes des voussures et des grandes statues des piédroits ainsi que les arcatures séparant les registres des tympans [1] ne varient guère de l'une à l'autre. Même remarque pour les profils des moulures et le dessin des chapiteaux à deux rangs de feuillages. Il est donc certain que ces deux portes ont été élevées en même temps. Elles présentent du reste une grande ressemblance avec celle du croisillon sud du transept. L'architecte qui les a élevées dans le second quart du XIVe siècle s'est inspiré visiblement de l'œuvre de son prédécesseur.

Les sculptures des deux tympans sont-elles de la même époque? Voici à ce sujet l'opinion de M. E. Jouy : « C'est aussi pour n'avoir pas perçu une différence de style entre les sculptures des tympans et leur encadrement, pour avoir, à la légère, estimé contemporains les bas-reliefs de ces tympans et les statuettes des voussures de ces deux portails, qu'on a généralement transformé Philippe IV le Bel et sa femme Jeanne de Navarre — celle-là même dont le buste émerge de la maîtresse clé de voûte de l'abside, — comparaissant devant le Juge suprême, en leurs homonymes Philippe VI de Valois et sa femme Jeanne de France, qui ont seulement contribué à croître l'église que leurs oncle et tante avaient rebâtie. Il est surprenant que personne encore n'ait signalé ce cas nouveau de réemploi de matériaux sculptés provenant d'un édifice antérieur. Nous savons déjà qu'au portail nord, le trumeau monolithe avec la statue de saint Etienne provient de l'église du XIIe siècle [2]. Nous pourrons montrer désormais deux autres morceaux importants et précieux, bien que frustes : les tympans de la grande façade retirés des anciens portails, réemployés autant par économie que par respect pour l'œuvre d'art, et ajustés, assez mal d'ailleurs, au moins pour la partie supérieure, dans le plus charmant cadre dentelé qui se puisse voir [3]. »

Ces observations ne sont justes que sur certains points. Nous allons les discuter. L'auteur n'a pas tout d'abord remarqué qu'il y avait une différence de style assez tranchée entre le tympan du Jugement et une assez grande partie de celui de la Vierge. Dans ce dernier, le premier registre date certainement du temps même des premiers travaux de la façade. Nous avons déjà fait remarquer que l'Annonciation, telle que nous la voyons ici, avec l'ange agenouillé, la Vierge assise à un prie-Dieu et la tête de Dieu le Père dans les nuages, n'apparaît guère en France que dans le second quart du XIVe siècle. De plus, dans la Nativité, le réalisme de la Vierge qui se redresse pour prendre la main de son enfant et lui sourire, est très caractéristique. Toutefois il apparaît nettement que dans certaines figures la sculpture se rattache encore à l'art de la fin du XIIIe, et ce qui le prouve tout particulièrement c'est la belle figure de roi mage qui montre l'étoile [4]. Quant aux deux autres registres, il est manifeste qu'ils sont mal raccordés dans le tympan et que le style et l'aspect des figures diffèrent assez sensiblement [5]. Toutefois la partie centrale du second registre nous paraît elle aussi avoir été

1. L'arcature qui sépare le premier registre du second, au tympan du Jugement dernier, est seule d'un modèle un peu différent.

2. Nous croyons plutôt du XIIIe siècle.

3. E. Jouy, *L'allongement de la cathédrale de Meaux et la reconstruction de la façade aux XIVe et XVe siècles*. *Bulletin de la Conférence d'histoire et d'archéologie au diocèse de Meaux*, II (1890-1891), p. 67, note 1.

4. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, les sculptures du côté sud, terminées en 1351, sous la direction de Jean le Bouteiller, sont encore, elles aussi, dans la tradition du XIIIe siècle finissant. Au nord, la Nativité (fin du XIIIe siècle) nous montre la Vierge se détournant de son fils.

5. On notera que le registre inférieur et la partie centrale du second sont d'une meilleure conservation (ce qui tient, sans doute, à ce que les artistes du XIVe siècle n'ont pas employé la même pierre). Les apôtres et les personnages du Couronnement sont assez effacés et les traits de leurs visages sont le plus souvent à peine visibles.

exécutée au XIVe siècle. Nous attribuons seulement au XIIIe les deux groupes d'apôtres et le Couronnement de la Vierge.

Le tympan du Jugement dernier est, par contre, comme le dit fort justement M. Jouy, entièrement antérieur à la partie la plus ancienne de la façade. Il n'est pas besoin de l'examiner longtemps pour se convaincre qu'il a été exécuté au XIIIe siècle et qu'il provient d'un portail démoli. Peut-on préciser la date ? M. Jouy n'accepte pas la tradition d'après laquelle les deux personnages agenouillés sous le Christ-Juge seraient Philippe de Valois et Jeanne de Bourgogne. Il pense qu'ils représentent Philippe le Bel et Jeanne de Navarre et rappelle à ce sujet les largesses de cette dernière vis-à-vis de l'église de Meaux. Nous croyons pour notre part que ce Jugement dernier est même un peu antérieur à Philippe le Bel. Le style des draperies, les expressions des visages et les attitudes permettent d'attribuer cette œuvre au troisième quart du XIIIe siècle environ. Nous attirerons tout spécialement l'attention sur le groupe des élus sur les quatre figures agenouillées du second registre et sur le Christ d'une noblesse et d'une majesté vraiment imposantes. A regarder ce tympan de près, on s'aperçoit qu'il a été certainement réemployé, car, du côté gauche surtout, il est mal ajusté en certains endroits [1].

Si, d'après notre opinion il ne faut pas voir sous les pieds du Christ Philippe le Bel ni sa femme, quels sont alors ces deux personnages ? La réponse nous paraît facile. Il y a tout simplement à gauche la Vierge, avec saint Jean-Baptiste, et à droite saint Jean l'Évangéliste, avec saint Jacques le Majeur, portant le bâton de pèlerin, ce qui est assez conforme à l'iconographie du moyen âge. Il serait vraiment bien surprenant que dans un Jugement dernier on n'ait point figuré la Vierge et saint Jean l'Évangéliste intercédant auprès du Sauveur. A vrai dire nous savons fort bien qu'ordinairement la Vierge et saint Jean sont aux côtés mêmes du Christ et ne sont accompagnés d'aucun saint. Il y a évidemment ici une dérogation aux règles adoptées généralement, mais nous ajouterons que la présence de saint Jean-Baptiste dans un Jugement dernier n'est pas surprenante. On retrouve le Précurseur, à la place de saint Jean l'Évangéliste, au portail nord de Reims et à la façade de certaines églises allemandes [2].

Comment expliquer par contre que saint Jacques figure derrière saint Jean l'Évangéliste ? Ce saint était-il tout particulièrement vénéré à Meaux ? Cela est fort possible et du reste une des chapelles absidales de la cathédrale, la première au nord, qui remonte au XIIIe siècle, lui est actuellement dédiée [3]. Mais il faut aussi se rappeler qu'au moyen âge saint Jacques comptait, avec saint Nicolas et saint Martin, parmi les saints les plus honorés et que dans beaucoup de villes il s'était formé des confréries composées de pèlerins qui avaient accompli le fameux voyage à Compostelle. Ces associations ont même fait exécuter pour quelques-unes de nos grandes cathédrales (Chartres, Tours et Bourges) des vitraux qui retracent tout particulièrement la lutte de l'apôtre contre Hermogène [4]. Il n'est donc pas étonnant que dans un Jugement dernier on ait sculpté la figure d'un saint qui était si populaire.

Nous terminerons ce qui concerne la porte centrale de notre façade par une observation qui mérite d'être faite. Nous avons dit précédemment qu'au point de vue iconographique notre Jugement dernier était incomplet et qu'il y manquait des éléments essentiels. Ainsi du côté des élus, on ne voit pas la figure d'Abraham recevant les âmes dans son sein. Puisque le tympan provient d'un portail démoli, n'est-on pas autorisé à croire que les scènes du registre infé-

1 Il est évident que les deux [illegible]

2 On sait qu'il y a eu des [illegible] méthodiste que la présence de saint Jean-Baptiste [illegible]

3 Nous nous empressons d'ajouter que [illegible]

4 Voy. Male, *op. cit.*, p. 380-382.

rieur se continuaient à l'origine dans les voussures, comme à Paris et à Amiens? La scène de l'Enfer à droite pouvait fort bien elle aussi être complétée de la sorte.

Avant de décrire la troisième porte de la façade, je crois utile de dire quelques mots d'une sculpture qui provient de la cathédrale de Meaux et qui est conservée au musée du Louvre (n° 77). C'est une *Annonciation*, en forme de petit tympan, qui devait être placée au-dessus d'une porte. Elle mesure 1m25 de hauteur sur 1m25 de largeur et fut envoyée à Paris en 1892. On voit la Vierge debout, avec un livre dans la main gauche et levant la droite, tournée vers l'ange qui est également debout et dont la banderole a été brisée. Au milieu est représenté le traditionnel vase avec le lys ; à droite est un rosier. Au-dessus de la tête de la Vierge apparaît la colombe. La partie supérieure de ce petit tympan présente trois arcades à crochets. Ce bas-relief, assez mutilé en certains endroits (le visage de la Vierge et les mains de l'ange surtout) et qui présente encore des traces de peinture (vert et or principalement), paraît dater, à en juger par le style des draperies souples et élégantes et par l'expression de l'ange, de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe. Au point de vue iconographique, c'est encore la tradition du XIIIe siècle qui a été suivie, puisque les deux personnages sont debout l'un en face de l'autre. Cette sculpture nous fournit une preuve de plus pour affirmer que le tympan de la vie de la Vierge, avec son Annonciation toute différente comme composition, ne peut remonter à cette époque.

PORTE SAINT JEAN-BAPTISTE

La disposition de cette porte est identique à celle des deux précédentes. Les différences consistent dans l'ornementation des dais et des soubassements, dans les moulures et dans les frises de feuillages, qui montrent bien que tout cet ensemble appartient au gothique flamboyant avancé. Les statues des ébrasements ont disparu, ainsi que le saint Jean-Baptiste qui était adossé au trumeau.

Le tympan *(fig. 9)*, divisé en trois zones que séparent des arcades d'un dessin très riche et trop chargé, retrace les principaux épisodes de la vie du saint Précurseur. Les sculptures ont assez souffert par endroits ; mais il reste encore des morceaux presque intacts. Pour l'ordre des scènes, il faut commencer, contrairement à la règle ordinaire, par le registre du milieu et continuer par celui qui est au-dessous.

Second registre. — *Naissance de saint Jean*[1]. Sainte Elisabeth est couchée dans un lit assez somptueux, surmonté d'un dais, et appuie la tête sur un coussin. Trois femmes l'entourent. La première, tout à fait près d'elle, lui adresse la parole. C'est sans doute une parente ou sa mère. Les deux autres sont des sages-femmes. L'une porte un broc, l'autre tient le nouveau-né qu'elle montre à sa mère ; aux pieds de celle-ci est un bassin pour le bain de l'enfant et au-dessus d'elle est figurée une étagère avec de la vaisselle. Dans le coin de gauche, Zacharie, barbu, vêtu d'un grand manteau, inscrit sur des tablettes ou sur un livre le nom de son fils[2]. Cette scène est séparée de la suivante par une porte fortifiée avec une tour à l'un des côtés.

Prédication de saint Jean[3]. — Le saint, barbu, vêtu d'une simple peau de bête et les jambes complètement nues, s'adresse à des personnages de conditions diverses, au nombre de sept (quatre devant et trois derrière), tous debout — sauf une femme agenouillée et un homme assis sur un tertre — et qui paraissent l'écouter avec grande attention. L'un d'eux a un

1. *Luc*, I, 57-58.
2. *Ibid.*, I, 59-63.
3. *Ibid.*, III, 1-20 et *Marc*, III, 1-12.

Fig. 9 — [illegible]

chaperon, un autre un bonnet mou : la femme à genoux a son manteau retenu par un cordon attaché à deux belles agrafes. Derrière saint Jean se tient un homme barbu, avec une coiffure aplatie et une escarcelle au côté. Le dernier personnage à gauche, avec des chausses et un vêtement qui ne descend que jusqu'au-dessus des genoux, pose familièrement la main sur l'épaule de celui qui est assis devant lui. Le lieu de la scène, le désert de Judée, est indiqué par quatre arbres [1].

Premier registre [2]. — *Décollation de saint Jean* [3]. A gauche, un soldat, vêtu d'un justaucorps rembourré, l'épée au côté, fait sortir saint Jean de la porte de la prison flanquée de deux tourelles ; on aperçoit un peu à droite une fenêtre grillée. Saint Jean, à genoux et les mains jointes, est ensuite décapité par un bourreau. Près de lui est une colonne qui supporte une idole, sorte de génie ailé, avec, semble-t-il, un bouclier. Salomé assiste à la décollation du saint; la taille cambrée, le voile qui lui couvre les cheveux fortement soulevé, elle paraît tenir le plat sur lequel elle doit porter le chef du martyr.

Festin d'Hérode. — La scène précédente et celle-ci sont séparées par une tour à deux ouvertures, en partie dissimulée par le dais qui abritait la statue du Précurseur. Salomé, le voile toujours flottant, porte la tête de saint Jean sur un plat. Un page tient la queue de sa robe. Nous voyons ensuite Hérodiade, Hérode et un autre personnage assis à une table sur laquelle est posé le plat avec la tête du saint. Le troisième convive, coiffé d'un chaperon, fait un geste d'étonnement ou de répulsion. A droite est un jeune serviteur, au-dessus duquel on aperçoit une étagère chargée de vaisselle. Au premier plan, devant la table, sont couchés deux chiens, un caniche et un lévrier. Entre Salomé et Hérodiade on remarque enfin un perroquet sur un bâton. Le fond de la salle est percé de deux fenêtres en plein cintre [4].

Troisième registre. — L'Agneau, attribut de saint Jean, dans un disque, avec la croix munie d'un étendard, entre deux anges agenouillés, les ailes déployées et agitant des encensoirs.

Voussures. — Première voussure. De chaque côté, cinq anges musiciens, debout ou agenouillés. A gauche, le premier joue de la viole avec un archet ; le second de l'orgue : l'instrument est suspendu au cou par une courroie, la main droite est posée sur le clavier et la gauche actionne le soufflet. Le troisième a une sorte de psaltérion dont il fait vibrer les cordes avec deux plectres ; le quatrième paraît chanter, ou du moins on ne distingue plus traces d'instrument. Le cinquième souffle dans une cornemuse. A droite, le premier a une cithare, le second une harpe, le troisième un tambourin, le quatrième et le cinquième semblent chanter, mais à vrai dire, leurs bras sont mutilés. Ces anges sont vêtus de larges manteaux ou de chapes retenues sur le devant par un mors.

Seconde voussure. — Deux saintes assises, de chaque côté. Quelques-unes, avec des vêtements assez riches à galons brodés, ont le corps pris dans un corsage serré. Nous avons re-

1. C'est à tort que Mlle Allou reconnaît dans cette composition saint Jean reprochant à Hérode son alliance incestueuse (*op. cit.*, p. 20).

2. Les consoles sur lesquelles il s'appuie sont ornées de figures d'anges dont deux tiennent une banderole et le troisième peut-être un sceau.

3. *Mercl.*, XIV, 1-12; *Marc*, VI, 14-29; *Luc*, III, 19-20; IX, 7-9. Voy. aussi le *Legenda dorea*.

4. Il est à remarquer que la danse de Salomé n'est pas représentée. Les scènes figurées sur ce tympan sont intéressantes à comparer, au point de vue iconographique, avec celles qui se voient sur les clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens, œuvre de Jean de Cambrai, exécutées aux environs de 1531 (Voy. G. Durand, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, t. II.)

connu, à gauche, *sainte Marie l'Egyptienne*, le corps couvert de ses cheveux et tenant les trois pains dont elle se nourrit dans le désert ; *sainte Catherine*, en riche costume, avec sa roue. A droite, *sainte Anne* apprenant à lire à la Vierge ; *sainte Marthe*, tenant son sceau, et la tarasque ; *sainte Barbe* avec une palme, à côté d'une tour ; *sainte Marguerite*, les mains jointes, sortant du dragon qui l'avait engloutie ou montée sur cet animal. Les autres saintes ont presque toutes un livre ouvert sur les genoux et n'ont pas d'attributs caractéristiques.

Troisième voussure. — Quatorze personnages debout. Le second, de chaque côté, a disparu. Le premier, à droite et à gauche, tient une banderole. Celui de droite, avec un manteau à capuchon, a la tête bien conservée et assez expressive. Il est chauve et a le front ridé. Les autres figures ont les pieds nus. Ce sont donc des apôtres. Il y en avait douze primitivement. On peut identifier *saint Barthélemy*, avec un large couteau (troisième à droite), *saint Pierre*, avec les clefs (sixième à gauche), *saint Jude*, avec un bâton ou plutôt une massue, ou peut-être aussi *saint Jacques le Mineur*, *saint Paul*, avec un livre et une épée (quatrième à droite), et *saint André*, avec sa croix (sixième à droite).

Les sculptures que nous venons de décrire, surtout celles qui ornent le tympan, sont loin d'être sans mérite. Les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste sont tout à fait charmantes et pleines de bonhomie par les détails pittoresques et familiers qu'elles présentent. Le groupement des personnages est très heureux ; les attitudes, les gestes et les expressions sont naturels ; les draperies enfin sont souples et élégantes. Les statuettes des voussures (les anges surtout) montrent les mêmes qualités dans l'exécution et dans le dessin.

Le style de la sculpture et l'ornementation proprement dite, sans compter les détails de costume, nous permettent d'ajouter foi au renseignement que nous donne Duplessis, quand il déclare que la porte Saint-Jean-Baptiste a été décorée par les soins du chanoine Jean de Marcilly († 1506). C'est bien en effet au temps de Louis XII qu'on peut rattacher tout cet ensemble qui est encore entièrement gothique et qui est l'œuvre d'imagiers locaux fidèles à la tradition du moyen âge et n'ayant pas subi l'influence de la Renaissance.

A. Boinet

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN
1912 — 6e LIVRAISON

LA PEINTURE EN SAVOIE AU XVE SIÈCLE

A propos d'un tableau inédit du Musée de Chambéry

Un tableau primitif, conservé au musée de Chambéry sous le numéro 56, offre un intérêt particulier. Contrairement à la plupart des ouvrages du XVe siècle, il est daté, signé et chargé d'écussons nous permettant d'identifier ses donateurs.

Il s'agit d'une *Cène*, peinte sur bois, mesurant 1^m25 de haut sur 2^m20 de large *(fig. 1)*.

Autour d'une table servie, le Christ jeune, presque imberbe, vêtu de blanc, est entouré de ses disciples. Aux extrémités de la composition, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine protègent les donateurs en petites dimensions, presque invisibles sur notre gravure. A gauche, le mari agenouillé joint les mains. En face de lui, son épouse est précédée de ses deux filles.

Ce tableau se distingue par des teintes variées, d'un effet harmonieux. Des taches claires produites par la nappe et par le vêtement du Christ se combinent avec les couleurs les plus vives [1].

Près du commettant, un écusson porte d'or à la croix de sable chargée de cinq coquilles d'argent. Aux pieds de la donatrice, un second écu parti, porte à dextre de même qu'au précédent, et à senestre à la bande de gueule chargée de trois coquilles d'argent.

A côté de l'écusson de gauche, nous apercevons la date du tableau, 1482, suivie de la signature de l'artiste, Godefroy. Ces indications, écrites en chiffres romains et en lettres latines, sont placées au-dessus de quatre chiffres arabes indiquant la même année 1482 et précédant trois lettres illisibles.

m·cccc|xxxii· Godefroy

·1482·

·ꝓ·

***

Grâce à l'ouvrage de M. de Foras, il nous est facile d'identifier les donateurs. L'écusson de gauche répond aux armes des Bonivard, celui de droite reproduit le blason des Mareschal de Combefort. Ces deux familles possédaient de nombreux biens en Savoie, au XVe siècle, et plu-

1. Notons ici les principales couleurs : saint Pierre porte un manteau rouge sur une robe bleue ; les disciples disposés sur la gauche, entre saint Pierre et Judas et numérotés à partir de saint Pierre portent les couleurs suivantes : 1°) robe et manteau d'un bleu pâle ; 2°) robe verte, col rouge ; 3°) robe bleue pâle ; 4°) robe bleue, manteau rouge (mêmes couleurs que celles de saint Pierre) ; 5°) manches noires, manteau blanc, couvre-chef noir entouré de coquilles d'argent ; 6°) robe [illegible], manteau vert.

Du côté opposé, numérotés à partir de saint Jean dont la robe est blanche et le manteau rouge, les personnages portent : 1°) une robe verte, un manteau de brocard doublé de rouge ; 2°) une robe blanche, un manteau vert ; 3°) une robe bleue, un manteau rouge ; 4°) une veste de brocard, un manteau vert.

Saint Jean-Baptiste est vêtu de poils de chameau ; sainte Catherine porte une robe de brocard rehaussée d'hermine.

sieurs de leurs membres occuperent des fonctions importantes à la cour ducale. Le souvenir des Bonivard est lié au château de Chillon, où l'un d'eux endura la plus dure captivité pour ses opinions religieuses.

Les Bonivard et les Mareschal s'allierent vers le milieu du XVe siècle par le mariage contracté entre Pierre Bonivard et Jeanne Mareschal de Combetort. Ces époux eurent deux filles, Claire, mariée à Anthoine de la Forest et Claudia qui épousa Jean de Dinn, vicomte de Larentaise.

C'est évidemment cette famille qui est représentée dans notre tableau : à gauche, Pierre Bonivard est agenouillé, seul ; à droite, Jeanne de Mareschal a devant elle ses deux filles Claire et Claudine[1].

Voici donc l'origine de ce tableau bien établie. C'est un ouvrage exécuté en Savoie pour une famille du pays. L'auteur, un certain Godefroy, signa son œuvre en 1482.

***

L'artiste a daté et signé son tableau d'une façon bien curieuse. La date est en double, en chiffres romains tout d'abord, en chiffres arabes ensuite. Les trois lettres mystérieuses qui suivent les chiffres arabes, seraient-elles la transcription de ce qui précède et indiqueraient-elles en signes cabalistiques, compréhensibles uniquement à l'auteur et aux initiés de son entourage, le nom du peintre Godefroy ? Cette hypothèse semble assez plausible. Elle viendrait appuyer les présomptions que M. de Mely a émises à propos des peintres ayant participé à l'exécution de retable de Beaune[2]. Il est certain que les artistes de ce temps recouraient parfois à ces caractères de style mi-arabe mi-hébreux pour perpétuer leurs noms et épancher leur confidences. Nous en avons un exemple dans le retable de Lucas Moser à Tiefenbronn, daté de 1431 et signé, sur le cadre, en lettres qui affectent un genre exotique, tout en restant déchiffrables.

Quel est donc ce Godefroy qui a signé, en 1482, le retable dont nous venons de parler ?

Son nom ne figure pas dans les comptes extraits des archives de la maison de Savoie et publiés par Dufour et Rabut[3]. S'il a fait toute sa carrière dans ce pays, il faut admettre qu'il travaillait en marge du grand courant d'activité officiellement accrédité à la cour.

A première vue, il serait tentant de le supposer identique à ce « Godefroy le Batave » qui vécut plus tard à la cour de François Ier et auquel on attribue les enluminures d'un ouvrage écrit pour François du Moulin, précepteur de François Ier, par Albert Pigghe, ouvrage relatant les Guerres galliques de César.

Ne pourrions-nous pas supposer que Louise de Savoie, la mère de François Ier, se fût attaché ce peintre durant sa jeunesse, dans sa patrie d'origine, et l'eût ensuite amené à la cour de

---

1. A. de Foras, *Armorial et nobiliaire de Savoie*, [illegible] 329. — *Pierre Bonivard, seigneur de la Barre, [illegible] (1479, Capre f° 255a et dominus Barriae et parte avoris dicti loci [illegible] defunctus erat ante mensem martii 1485.* Il eut les biens de [illegible] de Combetort, de [illegible] Marie et de [illegible] (Testament de 1434). Avec son frère François, il fut [illegible] des Deserts, le [illegible] 1431. [illegible] 1749 (Infeod. arch. Thuiset) du château, mandement et [illegible] de la Barre. [illegible] 1481. [illegible] Thuiset) prouve qu'il possédait des biens en Maurienne : « St Martin [illegible] Les Nonnes [illegible]

Son frère Louis aurait été, selon Guichenon, écuyer et [illegible] de la Barre [illegible] « Aymé Savoirouxy, ecuyer et maître d'hôtel du duc de Savoie. »

Même ouvrage, t. III, p. 346 : « Jeanne épousa Pierre Bonivard, chevalier, seigneur de la Barre. Etant veuve, elle assista au contrat de mariage de sa fille Claudine, le 22 février 1489 », etc.

2. Voyez la *Gazette des Beaux Arts*, 1906, pp. 127 et [illegible]

3. *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et [illegible]* [illegible] 187.

France ? Plus tard du moins, chaque membre de la maison royale prit l'habitude de prendre des artistes à ses gages : lorsque, par hasard, le mécène héritait de la couronne, il entraînait son favori à sa suite et lui donnait un poste officiel : Ce fut le cas pour Corneille de la Haye, dit Corneille de Lyon, qui, patronné par le dauphin Henri, prit rang à la cour lorsque le prince devint roi [1].

Les *Commentaires de la Guerre gallique*, existent en plusieurs versions. L'une est à la Bibliothèque Nationale, l'autre se trouve au Musée Britannique, la troisième appartient aux collections de Chantilly. Toutes trois ont été reproduites en une très belle édition par la Société des bibliophiles. Cet ouvrage nous permet de comparer à loisir avec la *Cène* de Chambery, ces miniatures signées souvent d'un « G », et datées des années 1515 à 1519. Aucune analogie — hâtons-nous de le dire — ne peut être établie entre les petites compositions savantes, souples, gracieuses, aux figures élancées, aux poses élégantes, des *Guerres galliques* et la peinture naïvement primitive de l'artiste savoyard.

Tout au plus, pourrait-on tirer quelques parallèles entre les médaillons des *Preux de Marignan*, qui décorent le manuscrit de Chantilly, et quelques visages de la *Cène*. L'ovale de saint Jean, par exemple, la physionomie vivante du disciple assis à côté de saint Jean-Baptiste entreraient ici en ligne de compte. Mais l'auteur des *Preux* n'est pas identifié. De Maulde donnait l'ensemble de l'illustration à Jean Perréal, Bouchot attribuait le tout à Jean Clouet, M. de Mély y voit uniformément la main de Godefroy, M. Moreau-Nélaton opine en faveur de Jean Perréal en ce qui concerne les *Preux*, et en faveur de Godefroy pour les autres miniatures [2]. Nous sommes donc bien loin de posséder une certitude relativement à la paternité de ces dessins. D'ailleurs, si — contrairement à notre impression — ils étaient de notre Godefroy, il nous faudrait admettre que cet artiste eût subi une évolution radicale entre l'année pendant laquelle il signa la *Cène* de Chambéry et celles qui marquent l'exécution des dessins de Chantilly. Un intervalle de 33 à 37 ans sépare ces deux ensembles. Évidemment, un artiste peut, dans cet espace de temps, surtout si les circonstances le mettent en contact avec un milieu d'art vivant, transformer sa manière et faire des progrès inattendus.

Pourtant une objection se présente. Si primitive que soit la *Cène* de Chambéry, elle trahit une main assurée, une certaine routine dans la façon de dessiner, de composer, de peindre. Nous doutons qu'elle soit d'un débutant, et ce doute est confirmé par la signature qui est d'un usage très rare à cette époque et dont la présence, dans ce tableau, indique un artiste en vue, conscient de sa valeur et de l'estime qui se rattache à son nom. Un tel peintre, parvenu sans doute à la force de l'âge, en 1482, n'aurait plus été à même de modifier complètement, dans la suite, sa manière et de créer, sur le tard, des ouvrages comparables aux *Preux de Marignan*.

Sans pouvoir apporter aucune preuve en faveur de notre hypothèse, nous proposons donc, en nous fondant sur les apparences, de distinguer Godefroy, l'auteur de la *Cène* de Chambery, de l'artiste du même nom qui a illustré les *Commentaires de la Guerre gallique* [3].

1. Voyez à ce sujet : Moreau-Nélaton, *Les Clouets français du XVIe siècle*, Paris, fol., p. 30 ; le même, *Les Clouet*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1908. — Stein (H.), *Jean Clouet ou Godefroy le Batave*, *Bullet. de la Soc. d'histoire de l'art français*, 1907, p. 73 et suiv. — de Mely (J.), *Jean Clouet ou Godefroy le Batave?* *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, I, p. 407. — Corti (P.), *Le portrait authentique de François Clouet au Musée du Louvre*, *Revue de l'art anc. et mod.*, 1908, p. 449 et suiv.

2. Voyez la bibliographie détaillée dans l'ouvrage de M. Moreau-Nélaton cité plus haut sur les *Crayons français du XVIe siècle*.

3. M. le Comte Paul Durrieu a bien voulu nous communiquer le résultat d'une découverte qu'il a faite dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Milan. Il s'agit d'un calligraphe, « *Godefridus Besemaer de Hollandia, Traicectensis diocesis* », qui travaillait en 1[illegible]. Pour entre des recherches intéressantes et[illegible] celles des rapports entre ce calligraphe et notre peintre.

Fig. 2. — LA CINÈ. [illegible]

***

La *Cène* de Chambéry paraît le produit d'une école locale. Il importe donc d'en définir le style en la rapprochant d'ouvrages à peu près contemporains et représentant le même sujet. Grâce à la stabilité rigoureuse de leur iconographie, les *Cènes* se prêtent particulièrement à ce genre de comparaison.

La Savoie, chevauchant sur les montagnes qui séparaient l'Italie de la France, participait au XVe siècle tout à la fois de l'art méridional et de l'art du Nord. A partir du règne d'Amédée VIII, les préférences de la cour ducale qui s'étaient arrêtées jusqu'alors aux peintres italiens, semblèrent se tourner vers les artistes septentrionaux. C'était le cas d'ailleurs dans plusieurs autres résidences du Midi. Le roi René employait surtout des peintres flamands. En Italie, les van Eyck furent de bonne heure appréciés. On y faisait venir leurs tableaux à grands frais. A partir des voyages à Rome de Roger van der Weyden, de Jean Fouquet et d'autres peintres flamands et français, les sympathies des petites cours princières furent acquises à la « manière flamande », de telle sorte que plusieurs de ces souverains retinrent et occupèrent chez eux des artistes venus du Nord. Le duc d'Urbin comblait Juste de Gand de ses faveurs, les d'Este s'attachaient comme portraitiste un « Nicolas d'Allemagne [1] ».

Comme la plupart des *Cènes* flamandes, le tableau de Chambéry, peint sur bois, était probablement destiné à surmonter un autel. C'est tout naturellement l'*Institution du Saint-Sacrement* qui est mise en évidence dans de pareilles représentations. L'annonce de la trahison n'en est pas entièrement éliminée, mais elle n'y est introduite que par une discrète allusion.

L'ouvrage le plus justement célèbre parmi ces représentations est la *Cène* peinte par Thierry Bouts dans les années 1464 à 1468 à Louvain *(fig. 2)*. Nous pouvons établir entre cette composition et le panneau de Chambéry des différences et de frappantes analogies tout ensemble.

A Chambéry, la table, au lieu d'être carrée, prend une forme allongée [2]. Elle est couverte d'une nappe, et chargée d'ustensiles semblables à ceux qu'a représentés Thierry Bouts. Au milieu, un grand plat rond contient les restes de l'agneau. Le Christ, seul vu de face, a devant lui un calice ; de la main gauche, il soulève l'hostie qu'il bénit de la main droite. A côté de lui, les premiers d'entre ses disciples, saint Pierre et saint Jean, se recueillent. Ils ne semblent avoir d'autre pensée que de suivre, en un acte d'adoration, l'institution solennelle du Sacrement. Cependant Judas, bien que placé en retrait, est encore présent. Le Christ a émis, un moment auparavant, les fatales paroles annonçant la trahison. Si les premiers disciples sont encore absorbés par la contemplation de leur Maître, il n'en est pas de même des autres. A mesure qu'ils sont plus éloignés du centre, ils s'adonnent plus librement à leur émotion, exprimant par des gestes divers, par des jeux de physionomie bien trouvés le doute, l'indignation et la colère mal contenue.

En face du Christ, Bouts avait placé deux disciples, vus de dos. Parmi eux se trouvait Judas. Godefroy reprend ce thème et l'amplifie en augmentant le groupe d'un troisième apôtre. L'un d'eux se retourne vivement vers ses petites protégées ; tandis que son torse est présenté de dos sa tête se découpe en profil. C'est là un motif cher à certains ateliers flamands. Roger van der Weyden l'a introduit dans son retable des *Sept sacrements* au Musée d'Anvers *(fig. 3)* (une des

1 Voir la *Fondation Lespée Piot*, *Monuments et Mémoires publ. par l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1909, p. 193 et *Les Wulz en Savoie* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, *novembre* 1911, p. 414 et suiv.

2 M. Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, pp. 41 et suiv., a montré les analogies entre cette *Cène* de Thierry Bouts et le Mystère de Jean Michel écrit plus de vingt ans après. Suivant ce mystère, la table était rectangulaire. L'auteur des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure la dit carrée. Malgré cela les peintres italiens ont toujours adopté la forme allongée.

saintes femmes versant des larmes au pied de la Croix et dans son petit triptyque du Musée de Berlin relatant des épisodes relatifs à la vie de *saint Jean-Baptiste* — le bourreau déposant la tête du martyr dans le plat présenté par Salomé.

Tout ce qui précède, étant en harmonie avec la tradition flamande, s'écarte de la manière de voir italienne.

Les grandes *Cènes* florentines d'Andrea del Castagno (*fig. 4*) au Réfectoire de Saint-Apollonia (1457), de Ghirlandajo à Ognissanti (1480), du Perugin-Raphaël ? au Couvent de Foligno, sans parler de celle de Léonard, peuvent nous offrir des matériaux de comparaison. N'oublions pas cependant que ce sont là de spacieuses décorations murales, ornant des parois de réfectoires et non des autels. Destinées à être contemplées par les Religieux pendant leur repas, ces compositions ne tardèrent pas à prendre un caractère plus dramatique. L'institution de la sainte *Cène*, combinée tout d'abord avec l'Annonce de la trahison, finit par s'effacer entièrement dans l'incomparable fresque de Léonard à Milan (*fig. 5*).

[illegible] AVEC FEMMES [illegible] VAUCLUSE, [illegible] FRANCE.

Dans ces *Cènes* italiennes, le Christ n'est jamais de face, sauf chez Léonard qui emprunte peut-être ce trait à des exemples d'art flamand. Saint Jean est incliné sur la table, couché sur le sein du Christ, suivant l'interprétation littérale des textes évangéliques. Léonard paraît avoir été le premier, parmi ses compatriotes, à rompre avec cette tradition. Peut-être, des précédents fournis par des artistes septentrionaux se sont-ils ajoutés, dans l'esprit du Vinci, à des idées d'ordre général pour le déterminer à s'écarter des chemins battus et à donner à cette figure une place nouvelle.

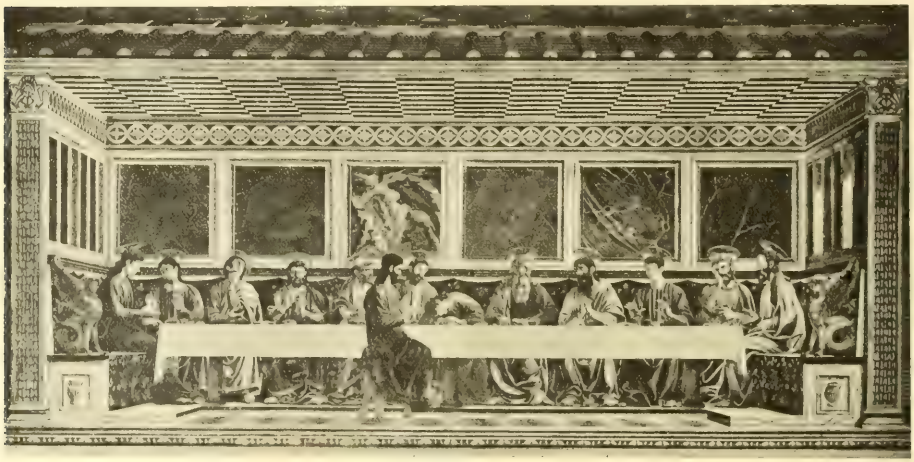
Saint Pierre, le plus sanguin des apôtres, n'a point, dans les fresques italiennes, l'attitude recueillie que lui prêtent les Flamands. Inconsciemment, il saisit son couteau comme pour s'en servir contre le traître qu'il fixe d'un regard dur, interrogateur et menaçant. Ici encore, Léonard fait exception parmi ses compatriotes. Mais notre humble artiste Godefroy, bien que se rattachant aux usages flamands, précisément dans le dessin de ce disciple, semble connaître les coutumes méridionales. Diligemment, il cherche à réunir les deux tendances en adoptant un glaive qu'il appuye avec une certaine naïveté contre le bras de son personnage.

Quant à saint Jean, son geste est à la fois flamand et italien. C'est ainsi que la Vierge de Filippo Lippi pose la main sur son cœur dans l'admirable *Annonciation* de Munich. C'est également le geste que fait saint Jacques dans le panneau exécuté par les frères Pollaiuolo pour la chapelle du Cardinal de Portugal à S. Miniato près Florence. D'autre part, l'empereur Trajan met la main sur son cœur de la même façon dans le tableau de Thierry Bouts au musée de Bruxelles. Ce sont cependant les Italiens qui ont su donner à ce geste tout l'accent d'émotion qu'il comporte. A ce point de vue, notre peintre est plus italien que flamand.

En plaçant trois disciples en face du Christ, le peintre [illegible] l'exemple de la tradition néerlandaise. Les Italiens ne tolèrent qu'un seul personnage [illegible]

traître Judas qu'ils mettent ainsi à part. Toutefois la présence d'un élément hétérogène, coupant par sa silhouette la grande ligne d'ensemble, répondait mal au besoin d'unité qui se faisait jour dans l'art florentin à la fin du XVe siècle. Léonard, une fois de plus, brisa le moule et poussa la hardiesse jusqu'à placer Judas au milieu des plus zélés parmi les disciples, tout en parvenant à le distinguer de son entourage plus nettement encore que ne l'avaient fait ses devanciers [1].

Le type du *Judas* de Chambéry, avec son profil au nez aquilin, sa chevelure foncée retombant en boucles sur la nuque, sa barbe noire révèle une parenté avec le *Judas* d'Andrea del Castagno. Si les donateurs étaient peints d'ordinaire d'après des modèles vivants, les personnages sacrés, particulièrement les prophètes et les apôtres, étaient souvent dessinés, même à l'époque réaliste du XVe siècle, d'après des « patrons » qui circulaient d'atelier en atelier. On a retrouvé des recueils contenant des types traditionnels de personnages bibliques et da-



Phot. ALINARI

FIG. 4. — LA CÈNE, PAR ANDREA DEL CASTAGNO, SANT APOLLONIA, A FLORENCE.

tant de la période qui nous occupe [2]. Avons-nous une preuve que ce profil de Judas fût un type admis couramment dans les ateliers florentins? Je le pense, puisque le même visage se retrouve dans le fameux *Couronnement de la Vierge*, attribué à Botticini, à la National Gallery de Londres. Cette fois ce n'est plus le traître, mais un disciple fervent qui porte ces traits. Il est placé à gauche, dans le fond, et attire notre attention par son profil si caractéristique se découpant sur le ciel. Une telle physionomie pourrait bien dériver d'un camée antique.

Sans ressembler au *Judas* de Castagno au même degré que le disciple de Botticini, le traître peint par Godefroy est cependant plus rapproché du type de Castagno que de celui de Thierry Bouts.

Une autre particularité établit un lien entre notre artiste et l'Italie. Ce sont les auréoles dont il ceint les têtes du Christ et de ses disciples, sauf, bien entendu, celle de Judas. Bouts et ses

1. Cf. Wölfflin, *L'Art classique*, Paris et Munich, 1911, pp. 73 et suiv.
2. Schlosser, *Zur Kenntniss der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter*, *Annuaire des Musées de Vienne*, XXIII, 1903, pp. 279 et suiv.

compatriotes, désireux d'exprimer la sainteté et la dignité de leurs personnages, adhérent, par l'adjonction d'un simple disque d'or, avaient cru pouvoir faire abstraction du nimbe. L'Italie, plus mystique, plus traditionnaliste maintint l'ancienne coutume assez tard, surtout dans un sujet d'apparence aussi hiératique que la *Cène*. Là encore, ce fut Léonard qui sembla s'être le premier, parmi ses confrères, élevé à une conception plus spiritualiste, en remplaçant l'emblème tout extérieur par une psychologie plus profonde.

***

Sauf les quelques points de contact que nous avons pu établir entre le panneau de Chambéry et les fresques italiennes, la *Cène* de Godefroy offre plus d'affinités avec les ateliers allemands qu'avec ceux de l'Italie.

Fig. 5. — LA CÈNE, PAR F. GODEFROY, ÉGLISE DE MALBUISSON (HAUTE-SAVOIE).

Cette constatation n'a rien de surprenant. La Savoie — nous l'avons dit — était à cette époque toute pénétrée d'influences flamandes, ou du moins septentrionales. Les débouchés, les circonstances économiques et sociales, les alliances politiques favorisaient le développement des influences néerlandaises dans ce pays où les souverains étaient unis par alliance aux maisons de France et de Bourgogne.

Ainsi que nous l'avons noté, le frère du donateur, Louis Bonivard, avait été écuyer du duc de Bourgogne avant de servir la maison de Savoie. Il aurait pu assez facilement amener dans [illegible] un artiste qu'il se serait attaché durant son séjour dans les États de Bourgogne. Peut-être avait-il trouvé ce Godefroy dans un centre d'art tel que Bruges, Bruxelles, Tournai ou Dijon.

De telles hypothèses n'ont pour elles que leur caractère conjectural. Mais elles [illegible] aux faits par une étude analytique et comparative des œuvres [illegible]

Si nous examinons la *Cène* de près, nous y apercevons sans tarder des éléments qui semblent accuser l'influence d'un milieu autochtone.

Tout d'abord, la composition y revêt un caractère moins solennel que dans le tableau de Bouts, où les disciples recueillis passent de la prière la plus fervente au doute et à l'indigna-

LA SAINTE CÈNE DE LA VIERGE, PAR ENGUERRAND CHARENTON. VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON.

tion naissante, ces sentiments étant maintenus en sourdine. Aucun de ces convives n'oserait se mettre à manger ni à boire. A Chambéry, le recueillement est moins grave, les mouvements de surprise sont plus impulsifs, les attitudes et les gestes ont quelque chose de primesautier dont on chercherait en vain l'équivalent dans la peinture de Louvain.

Les types de Godefroy diffèrent également des visages de Thierry Bouts. Leur caractère ossueux, leur chevelure en désordre, leur regard, auquel le peintre cherche à donner de l'accent en mettant un peu naïvement l'iris en évidence, tout cela rappelle, sans les égaler par la force de l'expression, certaines figures du *Couronnement de la Vierge* exécuté par Enguerrand Charenton de Laon à Villeneuve-lès-Avignon (*fig. 6*). La tête de saint Pierre, large, avec son front dégarni, sa barbe courte, sa moustache aux extrémités abaissées, sa lèvre inférieure lippue, pourrait être rapprochée du buste-reliquaire en argent, conservé dans l'église des Saints-Pierre et Ours à Aoste[1]. Le disciple qui, au premier plan, porte un verre de vin à ses lèvres fait un geste que nous retrouvons dans le retable de Nicolas Froment à Florence (volet de droite), terminé en 1461. Enfin le Christ, qui paraît très jeune, ressemble à l'image de Notre Seigneur dans une miniature des *Heures* de Louis de Savoie (*fig. 7*) conservées à la Bibliothèque Nationale (fonds latin 9473), que nous considérons comme une œuvre exécutée en Savoie peu après 1450[2].

Fig. [illegible]

L'intimité de cette *Cène*, dépourvue de tout apprêt, la familiarité des gestes s'alliant à la solennité de l'acte reflètent l'esprit français tel qu'il se manifeste dans certains milieux d'art provinciaux où la manière flamande a pénétré au XVe siècle sans altérer le souffle du terroir. Les ouvrages d'Enguerrand Charenton, de Nicolas Froment, du « Maître de Moulins » affirment hautement la vitalité de ces ateliers français capables d'absorber des éléments étrangers sans rien perdre de leur sève nationale.

La *Cène* de Godefroy atteste l'existence en Savoie, à la fin du XVe siècle, d'une école locale plus accessible aux influences flamandes qu'à celles d'Italie, et se rattachant par ses tendances originales aux ateliers français des contrées avoisinantes. Bien que de qualité secondaire et en partie défigurée par des retouches malheureuses, elle ne manque pas de charme. Pour en apprécier les mérites il faut toutefois prendre la peine de l'examiner de près et se placer sous l'angle de l'époque et du milieu qui l'ont vue naître.

Comme œuvre datée, signée, figurant des donateurs dont la personnalité a pu être identifiée, elle méritait d'autant plus d'être signalée qu'elle appartient à un âge où l'état civil des peintures souvent les plus remarquables n'est pas toujours facile à établir.

[illegible]

1. Pietro Toesca, *Catalogo delle cose d'arte* [illegible] p. 98.
2. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, II, [illegible]

LES COUPURES ET LES FORMULES DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE

Mes derniers travaux archéologiques m'ont directement mis aux prises avec certaines questions d'ordre général qui, sans être des problèmes ardus, exigent néanmoins de l'érudit une attention toujours en éveil. De là m'est venue l'idée d'en écrire, et le moment est bon, car les mêmes sujets préoccupent plus que jamais, je le sais, beaucoup de mes confrères.

Il s'agit de l'emploi des divisions tranchées et des formules absolues dans l'histoire et la géographie de l'architecture française du moyen âge et de la Renaissance.

Plus que leurs devanciers, les savants de notre époque recherchent pratiquement la précision, la netteté, la rigoureuse exactitude, et il y a longtemps qu'en cela je suis des leurs. Mais depuis longtemps aussi je me suis rangé parmi ceux qui redoutent l'écueil et s'en tiennent en garde. En quoi je suis resté l'élève de mon célèbre et révéré maître Arcisse de Caumont.

Ceux qui avaient pleinement conscience des abus où peut conduire la précision systématique, Viollet-le-Duc par exemple [1], ont parfois reproché au grand initiateur cette classification des styles qui est une de ses gloires et que l'état rudimentaire de l'archéologie médiévale rendait indispensable au milieu du dernier siècle. Judicieusement on a fait observer que dans l'histoire et la géographie de l'art les divisions ne peuvent être asservies à des concordances strictes avec des règnes, avec des siècles, avec des régions politiquement ou naturellement délimitées. Or, si M. de Caumont s'est rapproché de concordances pareilles, il a eu, on l'oublie trop, la précaution fort sage d'avertir ses lecteurs, ou mieux ses disciples, de la valeur toute relative d'une méthode qui était essentiellement une méthode élémentaire d'enseignement et de vulgarisation.

« Les divisions que j'avais établies il y a douze ans, » disait-il en 1836 [2], « me paraissent bonnes à conserver, malgré la difficulté de préciser à quelles époques se sont manifestés les changements qui servent à les distinguer. En archéologie comme en bien d'autres sciences, les meilleures méthodes de classification reposent nécessairement sur des abstractions diversement graduées. Il n'est pas aisé de circonscrire absolument les limites temporaires dans lesquelles on doit renfermer le règne de tel ou tel style d'architecture : ces limites peuvent varier jusqu'à un certain point, suivant les localités. » Trois ans plus tard, M. de Caumont s'expliquait ainsi quant aux écoles : « En fait de styles architectoniques comme en toute autre chose, il y a plutôt dégradation insensible entre les productions d'une région et celles d'une région voisine que des différences tranchées à des distances précises et définies » [3].

Tout ce qui est sorti de ma plume depuis 1875 environ est visiblement empreint de cet esprit, dans lequel l'expérience m'a solidement maintenu. « Les architectures procèdent par degrés les unes des autres, » ai-je déclaré en 1875 [4]. En 1876, ma première étude sur les écoles romanes,

1 Dans la Préface de son *Dictionnaire raisonné*.

2 *Histoire sommaire de l'architecture du moyen âge*, dans *Bulletin monumental*, t. II, p. 29. Il est revenu plus loin, p. 189, sur ces appréciations : « Rien n'est absolu dans mes divisions, basées sur la progression des changements que l'on remarque en comparant un très grand nombre d'édifices ; on ne doit pas oublier que ces modifications se sont faites graduellement, que l'art n'a point eu dans sa marche de repos marqués, et que les innovations n'ont pas été partout introduites dans le même temps. »

3 *Bulletin monumental*, t. V, p. 477.

4 *Simple mémoire sur l'origine du style ogival*, dans *Bulletin monumental*, t. XLI, p. 32.

quoique très imparfaite, notait le synchronisme tout relatif de ces écoles, leur inégalité de valeur et de puissance, les vides que plusieurs laissaient entre elles ou à côté d'elles sur les cartes géographiques ; elle notait de même l'effacement de l'école romane française. Sept ans après, dans mon ancienne *Histoire monumentale*, où je m'étais cru obligé, pour simplification, d'admettre aux énoncés de quelques chapitres des périodes séculaires et des règnes de souverains, je courais au devant des préjugés qu'aurait été en danger de répandre un tel arrangement, et consciencieusement j'avertissais de la compénétration des époques, de l'indépendance des styles ou de leur solidarité relâchée par rapport aux tranches centenaires et aux vies actives des personnages ayant joué un rôle dans nos annales[2].

Ce peu de lignes suffit, et je n'en demande pas davantage, à rappeler que les principes dont je me constitue aujourd'hui un des apôtres en les accentuant, ont toujours été les miens ; j'aime à ajouter que je n'ai pas été après M. de Caumont le seul à les professer, et qu'à cet égard je ne voudrais aucunement m'attribuer des priorités ou des initiatives qui pourraient bien ne pas m'appartenir.

Ce n'est donc pas à mes contemporains d'érudition que je prétends en remontrer. Je voudrais seulement corroborer, fortifier, porter plus loin les observations qu'ils ont pu faire, et, m'adressant plus spécialement aux nouveaux venus dans la carrière, les prémunir contre l'impétuosité de leur jeune plume, sans toutefois les jeter dans un scepticisme aussi périlleux qu'un excès de confiance. L'invitation à la prudence, le conseil de ne rattacher les faits à des formules générales qu'après les avoir bien discutés en eux-mêmes, telles sont les leçons que j'espère voir se dégager de ces quelques pages.

I. — LES DIVISIONS CHRONOLOGIQUES JUSQU'À L'AVÈNEMENT DE L'ARCHITECTURE ROMANE.

« La nature ne fait point de sauts », a-t-on dit et répété. Les classificateurs d'histoire naturelle, par leurs embarras, leurs contradictions, leurs discordances dans les délimitations des règnes, des genres, des espèces, l'ont montré surabondamment. L'histoire de la civilisation, qui tient de l'histoire naturelle par l'organisme humain, par la psychologie, ne connaît guère elle non plus de successions subites dans l'ordre des évolutions intellectuelles, à moins de graves bouleversements politiques. Ces bouleversements mêmes sont le plus souvent sans puissance immédiate dans le domaine des arts : les conséquences en sont lentes et parfois très tardives.

C'est précisément par un événement politique, et non des moindres, que va s'ouvrir cet aperçu chronologique de l'architecture française.

De 154 à 118 av. J.-C. pour la Narbonnaise, de 58 à 51 pour la Gaule-Chevelue, la Gaule entière fut soumise par les Romains, dont le but ne fut pas tout d'abord de la civiliser. D'ailleurs, le souci des arts n'était encore pour eux-mêmes que très secondaire, et leurs traditions en architecture n'étaient pas fixées. Alors que, suivant un mot prêté à Auguste, Rome était bâtie de brique, la Gaule pouvait-elle prétendre à la possession de somptueux édifices ? Ce fut au moins cinq ou six lustres après les dernières conquêtes que nos ancêtres commencèrent à recevoir de leurs vainqueurs une architecture digne de ce nom, et c'est des années 25 à 20 ou 15 avant l'ère chrétienne qu'il convient de faire partir notre histoire monumentale.

Vinrent, quatre à cinq siècles plus tard, les invasions germaniques. Il semble qu'elles aient dû bouleverser l'ordre intellectuel comme elles ont bouleversé l'ordre politique et social. A regarder de près, il n'en fut pas ainsi.

1. *Annuaire de l'archéologie française* [illegible] 1877 [illegible] 90-96 et 111 [illegible] p. 184.

2. Voy. en particulier les pages 69, 92, 93, 181.

Les Barbares n'apportaient avec eux ni l'intention ni les moyens de modifier l'art qu'ils trouvèrent dans les pays envahis.

On a déjà observé et noté des exemples nombreux de retours marqués vers l'art antique dans le cours du moyen âge : mais peut-être n'a-t-on pas groupé assez étroitement ces exemples pour les faire aboutir à une conclusion générale des plus intéressantes : c'est qu'il n'y a eu jamais, en territoire gaulois, une réaction soutenue, consciente et réfléchie contre l'architecture et la sculpture romaines, et que, si l'on s'en écarta, ce fut dans l'entraînement des aspirations liturgiques et des succès obtenus pour leur réalisation.

Quand les chrétiens, après les grandes persécutions, purent se construire des temples à leur guise, s'ils répudièrent le type du temple païen, ce fut, et non pour autre chose, parce qu'il ne se prêtait, matériellement, ni aux assemblées ni aux cérémonies du nouveau culte. Ils n'en voulaient pas à l'architecture gréco-romaine des temples en tant que style ; ils en voulaient moins encore à l'architecture romaine, qu'ils s'empressèrent de prendre partout où elle pouvait leur offrir des dispositions et des motifs utiles, principalement dans les basiliques civiles et dans les thermes publics. Les chrétiens d'Occident n'étaient-ils pas, après tout, aussi Romains que les autres Romains, en ce qui n'était pas absolument incompatible avec leur conscience ?

Comme les sujets des Césars, les Visigoths, les Burgondes, les Francs, les Visigoths surtout, prirent à cœur de sauvegarder le prestige du nom romain, qui les fascinait. Ils cherchèrent, d'une part, à se romaniser eux-mêmes autant que le pouvaient permettre leurs instincts de race, leurs mœurs, leur langue ; d'autre part, à laisser aux Gallo-Romains une influence prépondérante en tout ce qui tenait à l'administration intérieure des cités, à la religion, à la littérature, aux beaux-arts, à l'enseignement, sans les exclure pour cela des conseils royaux, de l'administration provinciale, des commandements militaires. Les évêques étaient en forte majorité gallo-romains pendant les Ve et VIe siècles, et on lit, quoique de plus en plus exceptionnellement, des noms romains dans les fastes épiscopaux jusqu'au milieu du VIIIe siècle. Le dernier des généraux romains fut Ennius Mummol, qui, après s'être illustré par d'éclatantes victoires, s'attacha au prétendant Gondowald, ami de la culture romaine, et périt en 585 après avoir trahi successivement son maître le roi Gontran et son protégé. Mummol était fils de Pæonius, comte d'Auxerre. « Le bon saint Eloi », le populaire ministre de Dagobert et le plus habile orfèvre de son temps, était aussi un Gallo-Romain.

Je n'ai aucunement besoin de rappeler ni les tentatives romanophiles de Chilpéric, de Brunehaut et beaucoup plus tard de Charlemagne, ni les succès de constructeurs obtenus par des barbares romanisés, comme les « artistes goths » venus à Rouen, de Provence ou d'Aquitaine sans doute, vers 535 [1], et le duc franc Launebode, à Toulouse, sous Chilpéric [2].

La Gaule chrétienne avait reçu l'architecture romaine, sous Constantin, déjà penchée vers la décadence. Les envahisseurs ne firent guère qu'activer et rendre irrémédiable cette décadence, à mesure que le mélange des races altérait le génie latin.

Mais faut-il regretter absolument le déclin monumental correspondant aux premiers siècles du moyen âge ? Non, de l'avis de nombreux archéologues. Elle empêcha les instincts romanophiles d'aboutir à une imitation servile de l'antiquité : elle obligea, en affaiblissant l'habileté de la main et la puissance des moyens d'exécution, à chercher les effets d'esthétique ailleurs que dans les ordres classiques, lesquels étaient bien le suprême obstacle à tout progrès décisif vers la voûte. Je n'ai pas à insister, cela est parfaitement connu.

1. *Bulletin monumental*, t. LI (1885), p. 95, et t. LIII (1887), p. 387.
2. Fortunati *Carmina*.

Où je m'écarterai de quelques-uns de mes confrères, c'est dans la question des églises en bois. Il semble admis, assez communément, que les Germains ont apporté avec eux quelque chose de positif, et non pas uniquement des germes dissolvants. Ayant vécu au milieu de leurs forêts dans des cabanes de bois, ils auraient développé en Gaule l'usage du bois, qui ne fut pas sans avoir plus tard quelque action sur la direction de l'architecture. On oublie que ces cabanes des forêts germaniques étaient trop précairement occupées par leurs propriétaires, aventuriers et nomades, pour qu'on se fût amusé à en soigner la fabrication ; qu'ainsi elles n'ont pu constituer une supériorité quelconque des barbares en charpenterie : et que les Gallo-Romains n'avaient pas attendu les invasions pour exceller dans cet art. Au moment des invasions, il y avait en Gaule des églises en bois d'une certaine valeur. Le roi Thierry en détruisit une[1] chez les Arvernes, à Thiers, en 531 ou 532. Saint Brice, évêque de Tours, successeur immédiat de saint Martin, avait érigé sur le tombeau de l'apôtre un oratoire dont la voûte en bois était si belle, que saint Perpet, vers 461, au moment où il préparait les fondations de la célèbre église basilique martinienne, fut à grand dommage qu'un tel ouvrage fût perdu et le transféra pieusement sur une église construite expres à sa mesure sur un autre emplacement[2].

Les édifices ou fragments d'édifices qu'il nous reste ne sont ni assez nombreux, ni assez échelonnés pour qu'on puisse, de l'empereur Constantin au roi Robert, suivre siècle par siècle le mouvement de décadence, auquel fut parallèle et en partie corrélatif un mouvement de progrès. Mais il est, je crois, permis de conjecturer que ce double mouvement n'eut aucune continuité régulière : qu'il présenta des précocités passagères, qu'il varia selon les pays et même les personnes : qu'il dépendit des ressources locales en débris antiques ou en matériaux, de l'habileté des artistes, de leur esprit d'initiative, plutôt que d'efforts combinés et soutenus vers la solution du grand problème de structure posé par la liturgie catholique, c'est-à-dire l'adaptation de la voûte au plan basilical et à ses développements. Si bien qu'à la fin du Xe siècle aucun pas décisif n'est visible, sinon dans la prédominance des églises à piliers sur les églises à colonnades romaines[3], prédominance favorable à l'invention d'un mystère de voûtes en pierre.

Je ne serais nullement surpris que la préoccupation de voûter la basilique ait hanté dès le Ve ou le VIe siècle des esprits supérieurs, et qu'un de ces esprits chercheurs de nouveautés utiles se soit montré dans le cœur de la Gaule, à Rodez, au milieu du VIe siècle. L'évêque de cette ville, Dalmace, entreprit une cathédrale dont l'idéal était pour lui si élevé, que, toujours corrigeant son œuvre et néanmoins toujours mécontent, il détruisait ici à mesure qu'il construisait là, et, en fin de compte, après un épiscopat de cinquante ans, laissa l'église inachevée[4]. Est-il téméraire de penser que l'objet de ses hésitations et de ses mécomptes, c'était la voûte qu'il aspirait et ne parvint pas à établir ? Une simple basilique à charpentes, si vaste fût-elle, ne présentait certes pas des difficultés de constructions capables, à cette époque, de rebuter un prélat gallo-romain d'Aquitaine. Un cas de même genre se produisit cinq cents ans plus tard, en Champagne. Un abbé de Saint-Remi de Reims entreprit en [illegible] une immense [illegible] qu'il

1. Ligneis constructam Edificiis (Greg. de Tours, [illegible]).

2. Quoniam camera cellulæ illius [illegible] opere [illegible] sed in honore apostolorum Petri et Pauli [illegible] *Historia Francorum*, l. II, c. XIV.

3. On faisait encore des basiliques [illegible] IXe [illegible] V^e [illegible] l'an mille, et bon nombre d'églises du XIe siècle [illegible] bien avant l'an mille des basiliques dont les [illegible] ne fut la majorité, du moins en [illegible] R. de [illegible]

4. Ecclesiam construxit, sed eam cum [illegible] *Historia Francorum*, l. V, c. XLVII.

n'était pas encore parvenu à terminer au moment de sa mort, en 1036. Il parut à son successeur que le monument serait trop massif, et il fit tout recommencer [1]. La aussi la voûte ne fut-elle pas en cause? Ne fut-on pas découragé par l'épaisseur coûteuse et encombrante des murs et de piliers destinés à porter des voûtes d'exécution malaisée et de solidité douteuse?

Elle est donc de bien faible relief la ligne de démarcation que l'on a tracée entre les époques mérovingienne et carolingienne, en la faisant passer toutefois sur l'avènement de Charlemagne plutôt que sur celui de Pépin le Bref.

Le règne glorieux de Charlemagne marque, certes, un état de l'architecture relativement florissant : il montre des églises totalement voûtées, comme celles de Germigny-des-Prés, d'Aix-la-Chapelle, et ces églises ne furent pas sans faire quelque impression sur les bons observateurs; mais elles n'avaient pas le plan basilical et n'apportaient à celui-ci, qui continua d'être le plus usité, aucune ressource nouvelle. Et il y eut, en résumé, peu de différences essentielles entre les édifices du temps de Charles le Chauve ou de Charles le Gros et ceux du temps de Charles Martel ou de Pépin le Bref.

Pour ne rien exagérer, volontiers je conviendrai qu'au règne de Charlemagne peuvent se rattacher les premières origines de l'école romane germanique, la tendance à multiplier les tours sur les églises (on avait déja les tours-lanternes aux époques visigothique et mérovingienne), et je rappellerai que l'apparition du rond-point est formellement constatée, pour le Xe siècle, par des débris retrouvés ou subsistants (crypte de la cathédrale de Clermont, Notre-Dame-de-la-Couture au Mans).

Nous touchons à l'an mille, cette date fascinatrice qui a déroute au dernier siècle tant d'érudits et de vulgarisateurs, et dont on discute encore. Un texte bien connu, trop connu, de Raoul Glaber a surtout alimenté ces controverses. On s'était figuré qu'il contenait une allusion aux prévisions populaires de la fin du monde, et qu'il fallait prendre à la lettre son gracieux tableau du renouvellement universel des églises, en y associant un renouvellement presque instantané de l'architecture chrétienne.

Je signalerai tout d'abord le danger spécial d'une réaction que j'ai vue se manifester et qui peut entraîner ceux qui n'ont pas le loisir de remonter aux sources. Parce que des commentateurs, ayant tiré du texte en question un témoignage des terreurs qui auraient assombri l'an mille, se sont trouvés fautifs, on est allé jusqu'à nier imperturbablement ces terreurs. Et pour couper plus court à l'importance que malgré tout on pourrait donner au langage du chroniqueur en alléguant que la mise en évidence, par lui, de l'an mille est inconcevable si la pensée du suprême cataclysme n'y est sous-entendue, des critiques ont soutenu que cet an mille et les deux suivants ont été comptés à partir de la Passion du Christ, ce qui répondrait à 1030, 1031 et 1032 [2]. Ils n'ont pas eu la patience de tout lire. *Infra supradictum millesimum :* ainsi Glaber a désigné l'an mille [3]. *Supradictum :* c'est qu'il en avait déja parlé, et dans le passage visé, qui est beaucoup plus haut [4] et se rapporte à l'association de Robert au trône en 987, les termes employés sont ceux-ci : *anno tertio decimo ante millesimum incarnati Salvatoris.* L'Incarnation, et non la Passion.

1. *Theodoricus, basilicam quæ ab Arardo inceptæ fuerat destructa ob nimiam ædificii molem, aliam ædificare adortus est* (*Gallia christiana*, t. IX, col. 228).

2. J'ai rencontré un dernier bien cette méprise dans un article publié par le journal quotidien *l'Echo de Paris*, le 20 mai 1910, et signé André de Maricourt. Elle m'étonne d'autant plus, que l'auteur paraît n'avoir pas ignoré les études décisives de Giry, Roy, Molinier et autres, à côte desquelles je n'ai garde d'omettre les quelques pages écrites, les premières peut-être, dans cette *Revue* même (année 1861, p. 381-387), par son fondateur l'abbé Corblet. Ma prétention est, non pas de faire oublier ces excellents travaux, mais d'en confirmer et d'en étendre les conclusions.

3. *Historiarum*, l. III, c. iv.

4. *Hist.*, l. II, c. iv.

Beaucoup plus bas [1], l'écrivain rappelle très explicitement son paragraphe relatif aux églises renouvelées, et ses expressions ne sauraient être plus claires : *candidato, ut divinus annotatis ecclesiarum basilicis universo mundo, id est anno octavo intra predictum millesimum humanati Salvatoris annum.* Il s'agit ici de la consécration de Saint-Martin de Tours, qui effectivement eut lieu en 1008, et des reliques des saints partout recouvrées.

Il est un seul endroit [2] où Glaber compte à partir de la Passion — c'est bien pour l'année 1033 remarquable précisément parce qu'elle est la millième après la mort du Christ — mais ce n'est que comme un complément facultatif, ajouté à l'énonciation normale, dans laquelle intervient l'Incarnation : *imminente anno incarnati Christi millesimo trigesimo tertio, qui est a Passione ejusdem Salvatoris millesimus.*

Quant à la crainte du suprême cataclysme, on aurait mauvaise grace à la nier. Glaber n'est pas le seul personnage des Xe et XIe siècles dont les écrits nous sont parvenus, et nous avons, en dehors de lui, des témoignages très positifs des prévisions lugubres qui troublèrent nombre de catholiques ignorants ou timorés [3]. Seulement la consternation ne fut pas générale, des hommes éclairés s'efforcèrent de réagir contre elle [4], les causes en furent diverses, elle eut un caractère vague et diffus à l'égard du terme redouté, qui n'était l'an mille que pour quelques-uns [5].

Le texte de Raoul Glaber se rapporte donc bien à l'an mille, et il y eut, avant et après cette date, une croyance à la fin prochaine du monde. De celle-ci comme de celui-là l'archéologue n'a pas à se préoccuper sérieusement. Trop généralisateur et observateur trop superficiel, Glaber a condensé dans une ou deux années un mouvement de constructions qui se répandit sur toute une époque ; il a commis semblable erreur en attachant à la seule année 1008 des inventions de corps saints que nous savons s'être succédé le long d'un siècle et plus. Des faits pareils survenant en pays divers avec tant de précipitation et d'ensemble ne peuvent être admis que s'ils sont hautement dominés, et étroitement liés par des causes générales. Ces causes qui ont présidé aux rénovations d'églises et aux rétablissements de pèlerinages, nous les connaissons, et il n'y avait rien d'immédiat et de simultané dans les effets qu'elles comportaient : elles nous induisent à faire définitivement rentrer dans le rang les années 1000 à 1003 et l'année 1008, qui en étaient indûment sorties.

Je veux bien qu'il y ait eu quelque détente après l'an mille, mais chez ceux-là seulement qui avaient appliqué à l'an mille les prédictions funèbres ; or, s'il y en a eu, ils furent l'exception. La grande détente, ce fut lorsqu'on cessa d'être oppressé par l'effroyable cauchemar des invasions scandinaves, après la cession d'une partie de la Neustrie à Rollon, en 911. C'est dès lors que l'on se mit à relever les églises incendiées et à réintégrer dans leurs sanctuaires les corps des vénérés patrons que l'on avait dû envoyer au loin ou cacher sur place pour les sauver de la profanation. L'empressement du clergé et des populations dépendit des initiatives individuelles, de la confiance, des difficultés, de l'état des ressources, qui ne furent pas, tant s'en faut, partout

1. *Hist.*, lib. III, cap. VI.
2. *Hist.*, lib. IV, c. IV.
3. Voir Dom Bouquet, *Collection des Historiens des Gaules*, t. X, p. [illegible] 495.
4. Voir, *ouvr. cité*, t. X, p. 332 [illegible] Robert.
5. La croyance à l'an mil, du moins [illegible] et si terribles durant les deux siècles allant [illegible] X, p. 497) depuis le IXe siècle [illegible] On en suit la trace dans les [illegible] *appropriante et mirabiliscribe* [illegible] la seule *Histoire de l'abbaye* [illegible] 945 (p. 263), 948 (p. 296), 963 (p. 257), 1000 (p. 37), 1018 (p. [illegible]) [illegible] uns de ces diplômes.

les mêmes. Pour ne pas m'égarer en des particularisations superflues, je me contenterai de rappeler que, de 920 ou 930 à 1050, on n'aperçoit aucun relâchement dans les constructions religieuses, et que, s'il était une distinction à noter pour le quart de siècle ayant précédé l'an mille, cette distinction accuserait plutôt une recrudescence dans le mouvement. Il serait facile de le prouver par une quarantaine d'exemples au moins.

Éloignés de l'an mille par les documents historiques, nous n'y sommes pas ramenés par les monuments.

Quicherat avait écrit : « L'avènement de l'architecture romane est constaté par le passage de Raoul Glaber [1] ». Et il croyait au renouvellement subit de l'architecture comme à celui des églises. M. de Lasteyrie l'a délicatement reproché à sa mémoire [2]. Et véritablement, si l'on considère la longue période partant de Constantin comme la période *pré-romane* (ainsi l'appelle-t-on souvent aujourd'hui), c'est-à-dire comme la préparation de l'architecture romane, et si de cette période, à sa fin, on détache une période spéciale de préparation immédiate, de transition directe, l'an mille s'effacera parmi les années intermédiaires de cette transition plutôt qu'il ne ressortira à l'une de ses dates extrêmes.

La période spéciale et secondaire peut aller de 975 ou 980 à 1050 ou 1060. C'est à 1060 que, par une bizarre mais salutaire contradiction avec lui-même, Quicherat a placé l'apparition de la « formule romane [3] ». En 1010 à 1020, on bâtissait encore couramment en petit appareil [4]. La nef de Saint-Germain-des-Prés de Paris, dont le gros œuvre est de l'abbé Morard (990-1014), la nef et les croisillons de la basilique Saint-Remi de Reims, consacrée le 2 octobre 1049, les nefs de l'église abbatiale de Bernay, fondée en 1013, de l'église dite latine de Saint-Front de Périgueux, commencée en 984, de Notre-Dame de Melun et de l'église de Morienval, dues au roi Robert, celle de Vignory, consacrée le 23 janvier 1050 (nouveau style), toutes sans voûtes ou presque sans voûtes primitives, ne sont pas en avance appréciable sur la nef de Montier-en-Der, église voisine de Vignory (toutes deux dans la Haute-Marne), et consacrée en 998. Bien plus, elles sont en retard considérable sur Saint-Philibert de Tournus, église d'un intérêt capital, qui entre 928 et 946 eut un narthex à trois nefs complètement voûté à son rez-de-chaussée, entre 946 et 970 des voûtes basses à la nef, et, avant 1056, des voûtes aux trois nefs supérieures du susdit narthex [5].

C'est donc 1050 ou 1060, et non l'an mille, qui marquerait la limite la plus approximative entre l'architecture pré-romane et l'architecture romane. Alors la marche est délibérée et les résultats en sont définitivement acquis : alors ce qui dans les progrès de la voûte avait constitué un essai isolé devient commun ; alors commencent à se montrer d'une façon suivie les arcs-doubleaux aux voûtes, les contreforts aux murs, les colonnes contre les piliers carrés ou cruciformes, les colonnettes aux embrasures, les voussures multiples aux portes, les chapiteaux et modillons historiés, les grandes tours à étages variés, les fenêtres géminées, les rudiments d'ornementation végétale ou géométrique ; bref, à des degrés divers de formation, les principaux caractères dont la réunion fait l'individualité et la gloire de notre art roman français.

A suivre. A. Saint-Paul.

1. *Mélanges d'archéologie. Moyen âge*, p. 124.
2. *L'église de Saint-Philibert de Grandlieu*, p. 67.
3. *Mélanges d'archéologie. Moyen âge*, p. 125.
4. Voir les volumes des *Congrès archéologiques* de 1869 (Loches), p. 48, et de 1871 (Angers), p. 177-199.
5. Ce sont les dates proposées par M. Jean Vaivre dans son très remarquable article sur l'église de Tournus, insérée dans le *Bulletin monumental*, t. LVII (1903), p. 515-561.

MÉLANGES

Fouilles et explorations dans l'enceinte du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

Le palais impérial carolingien d'Aix-la-Chapelle et la chapelle du palais de Charlemagne ont été depuis la renaissance des études d'archéologie et d'histoire dans les pays allemands l'objet de fouilles répétées. L'histoire des fouilles entreprises dans la cathédrale et ses alentours est déjà vieille de plus d'un siècle et demi. Le sol fut exploré pour la première fois dans le voussage immédiat de l'octogone carolingien, en 1755, lorsqu'on creusa les fondations de la chapelle bourgroise située à l'angle sud-est. L'architecte Moretti de Milan rencontra des vestiges innombrables de maçonnerie romaine, qui furent suivis au delà de la limite des puits creusés pour les fondations.

On se trouva en présence d'une grande construction composée de trois pièces richement coordonnées, et l'on conclut à l'existence de thermes considérables en cet endroit, à l'époque romaine. Cette construction a été représentée pour la première fois dans les *Aachenschen Geschichten* de A. F. Meyer, 1781, I, p. 11 et 25. A l'intérieur ce sont les Français qui ont entrepris les premières fouilles. En octobre 1794, le représentant du peuple Treeme commença à creuser la partie centrale de l'octogone ; il fut suivi en 1803 par Berdolet, évêque d'Aix-la-Chapelle. Le but de ces deux fouilles était de découvrir le tombeau de Charlemagne, que l'on supposait situé au milieu de l'octogone. On découvrit à la même époque le tombeau d'Otton III, qui fut ouvert et exploré.

La première fouille conduite méthodiquement avec le relevé exact des vestiges des murs retrouvés fut exécutée 40 ans plus tard par le professeur de l'Université de Fribourg, C. P. Bock. En 1843, le chapitre collégial fit faire des fouilles suivant son plan, à l'intérieur de la chapelle palatine. Au lieu du tombeau de Charlemagne, on trouva les deux cercueils en plomb renfermant les ossements de sainte Corona et de saint Leopardus, qui furent enterrés de nouveau en 1861. Le professeur Bock, sous la haute direction du conseiller Von Olfers de Berlin, l'architecte municipal, Ark. poursuivit l'exploration dans le chœur gothique ; on se trouva tout d'abord en présence des murs du chœur carolingien. Quelques années plus tard, le sol fut exploré dans la partie nord de la cathédrale, ce qui amena la découverte de différents vestiges de murs ; en l'année 1866, on mit au jour au nord de la chapelle de la croix les fondations éparses de la chapelle d'Aegidius qui ne reposaient pas sur un sol vierge. L'hypothèse plutôt plaisante que sérieuse d'une partie [illegible] de Charlemagne a contenté à ce moment, d'une façon passagère, l'intérêt général sur cet emplacement. En [illegible] 1882, le Professeur Aus'm Weerth fit creuser au milieu du Katschhof, sur l'emplacement des substructions de la statue équestre de Théodoric, mais sans succès. Le nivellement du sol dans cette place et le percement d'une rue nouvelle permirent en 1886 de pratiquer de nouvelles fouilles. Dans [illegible] dans la partie nord-ouest de l'octogone carolingien, on s'attaqua à un ensemble de murs appartenant à une construction remarquable, qui apparut être une basilique [illegible] découverte pour la première fois en 1894.

Indépendamment de ces explorations, on détermina [illegible] l'entrée de la chapelle palatine, l'étendue du plan carolingien primitif. Déjà en 1885 le « Karlsverein » avait fait explorer le sol à cet endroit, sous la direction de l'architecte de la cathédrale Baecker : en 1887 les fondations furent mises à découvert ; on se trouva en présence des premières assises du mur

nord. Ces découvertes permirent à Joseph Buchkremer de donner le dessin de la reconstruction complète de l'atrium [1].

Cependant les travaux de restauration et d'embellissement, qui avaient été conduits depuis plus de dix années par le « Karlsverein », en y consacrant de grosses sommes, avançaient, et l'on se préoccupa de poser dans l'octogone un carrelage de prix en « opus alexandrinum », suivant les plans du professeur Hermann Schaper de Hanovre. Ce carrelage une fois posé, l'intérieur de la cathédrale serait en quelque sorte hermétiquement fermé et ne pourrait plus être exploré avant de longs siècles. Il apparut alors au monde savant que l'on devait, avant d'exécuter ce travail, entreprendre une fouille archéologique précise et explorer l'intérieur jusqu'au niveau de la terre vierge. De même, lors des derniers travaux de restauration effectués dans les cathédrales de Trèves, Wetzlar et Altenberg de la province rhénane, on a commencé par pratiquer des fouilles méthodiques à l'intérieur. Il s'agissait de rechercher la nature des fondations et dans quelle mesure des fondations romaines et franques avaient été utilisées pour la construction carolingienne. On espérait aussi pouvoir se faire par ces fouilles une idée bien nette du plan d'ensemble de la chapelle palatine carolingienne et du palais impérial avec ses annexes. Dans les fouilles du dernier siècle, les rapports avaient été insuffisants ou même fantaisistes; la plupart des fouilles avaient dû être interrompues faute de ressources, au moment même où leur continuation aurait pu donner quelque cohésion aux découvertes faites. La préparation de l'inventaire des monuments historiques d'Aix-la-Chapelle et l'exploration du palais impérial comprise dans le cadre de la grande publication faite par la Société allemande pour l'histoire des Beaux-Arts, permirent d'étendre ces fouilles jusqu'à l'Hôtel de-ville, l'ancienne « aula regia ».

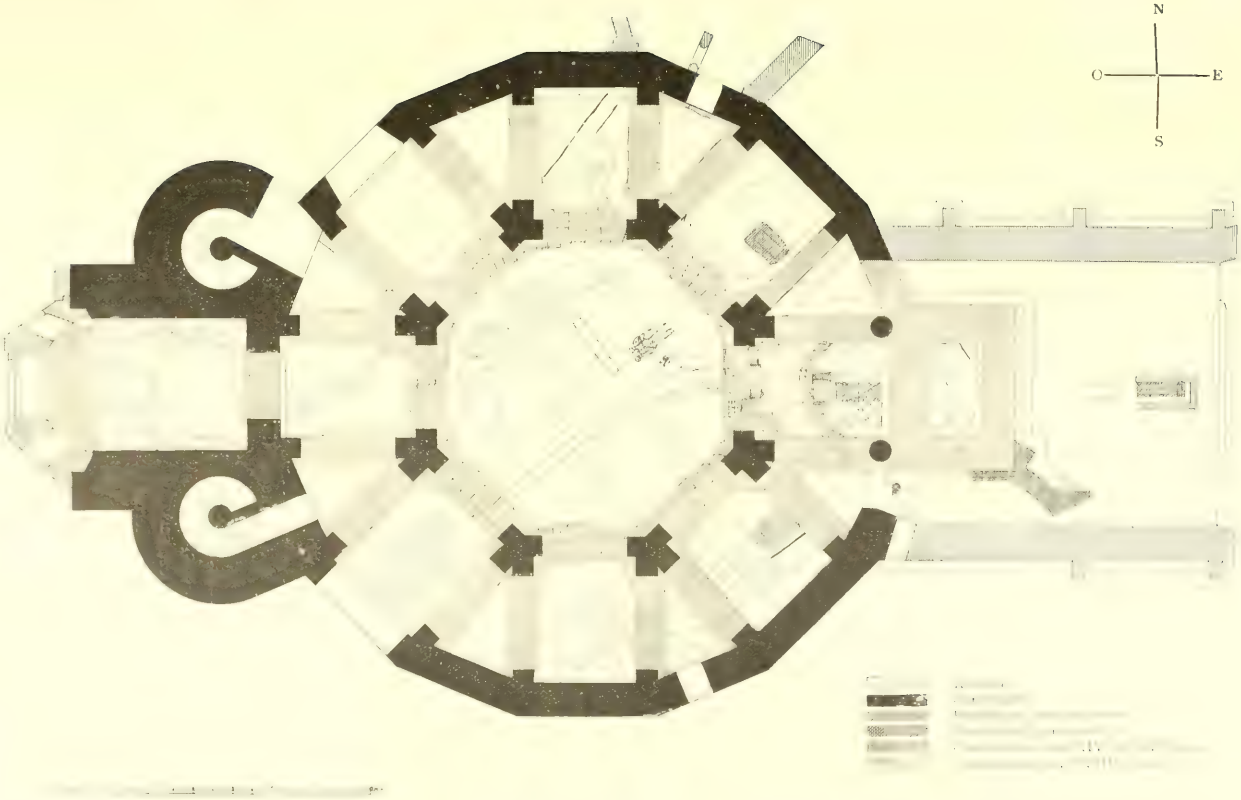
La chambre provinciale rhénane avait déjà en 1910, sur ma proposition, accordé une première subvention de 12.000 marks, suivie en 1911 d'un nouveau crédit de 3.400 m. A l'aide des ressources des loteries fixées et consenties pour la pose du carrelage, le « Karlsverein » mit une somme de 4.000 m. à notre disposition, la ville d'Aix-la-Chapelle 600 m. Les explorations purent être terminées grâce à une subvention du ministre de l'Instruction publique de Prusse montant à 2.000 m. et une subvention de 1.000 m. prélevée sur les ressources de la Société allemande pour l'histoire des Beaux-Arts de sorte que l'on eut à sa disposition la somme considérable de 23.000 m.

Le chapitre collégial donna son autorisation de la manière la plus libérale pour l'entreprise de ces longues explorations. Les travaux furent poursuivis sous ma direction, par l'architecte du gouvernement Erich Schmidt, qui avait été chargé, depuis quelques années, de conduire les travaux de restauration exécutés dans la cathédrale, et sous le contrôle du gouvernement royal. Le « Karlsverein » s'assura le concours d'hommes compétents, et établit, pour sa part, une commission de surveillance des travaux, composée de MM. le conseiller privé des bâtiments Kosbab, du Professeur Frentzen, du Professeur Max Schmid, du Professeur Buchkremer. Les travaux se sont poursuivis pendant les années 1910 et 1911 et ont été terminés provisoirement l'hiver dernier.

On a commencé par enlever toute la terre jusqu'au niveau du sol dans le périmètre de la chapelle palatine. La terre vierge se trouve, à l'extrémité ouest de l'église, à une profondeur de 3^{m}.90, et monte à l'est jusqu'à 2^{m}.40. Au point de vue scientifique, ces fouilles ont donné un résultat fort remarquable; elles nous permettent de préciser maintenant avec quelque certitude l'histoire de la construction de la cathédrale, du palais impérial et des constructions antérieures. On a établi, tout d'abord, que la cathédrale carolingienne de Charlemagne ne repose nullement sur une base carolingienne primitive ni même mérovingienne; cette construction s'est bien plutôt élevée d'un seul jet sans s'appuyer sur un ancien édifice. Les murs de fondation se composent d'une solide maçonnerie de grès résistant noyé dans du mortier.

A un mètre de profondeur repose sur ces fondations une maçonnerie en pierre de taille assemblée avec le plus grand soin. Les matériaux employés ici sont de l'oolithe du Jura d'Euville, provenant

1. *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XX, p. 247. — Charles Lavsouvelle, *Der Dom zu Aachen*, Munich, 1909, p. 3-98. PL. des renseignements sur les explorations et les fouilles exécutées antérieurement.


N
O
E
S

des environs de Verdun, de la pierre de Chaumont des environs de Metz, du trachite, du grès d'Herzogenrath et de la pierre bleue des environs d'Aix-la-Chapelle. Les grosses pierres de taille, comme l'attestent les divers assemblages et les traces encore visibles, avaient en partie déjà servi pour d'autres constructions. Plusieurs d'entre elles sont profilées ou présentent des ornements, deux pierres de taille portent une inscription romaine relative au Mercurius Susurrio. Cette maçonnerie en pierre de taille ne se trouve pas seulement sous les huit piliers, mais forme ici un cercle complet d'assemblages transversaux, qui assuraient une extraordinaire solidité aux fondations. La chapelle de San Aquilino près San Lorenzo à Milan repose de même sur un pareil cercle de fondation constitué par des pierres de taille provenant de constructions romaines antérieures. Ce cercle intérieur était relié transversalement par un mur de fondation sous les archivoltes aux fondations extérieures. Cette disposition est causée par les agrandissements considérables apportés au plan dans la suite.

L'ancien petit *chœur carolingien* a quatre pans avait été sacrifié pour la construction du vaste chœur gothique après l'année 1353. Les fondations de ce petit chœur ont été découvertes dans toute leur étendue sous le sol. Il n'y avait pas d'autel dans cette petite abside : le sol en cet endroit n'avait pas encore été fouillé, et l'on n'a pas retrouvé les fondations destinées à supporter l'autel ; par contre on en a retrouvé dans la travée du pourtour située devant cette abside. L'ancien autel s'élevait donc en cet endroit. La disposition, dans son ensemble, est remarquable. Les murs ont conservé encore aujourd'hui divers anneaux et crampons de fer, qui servaient très vraisemblablement à accrocher les couronnes votives et les appareils d'éclairage.

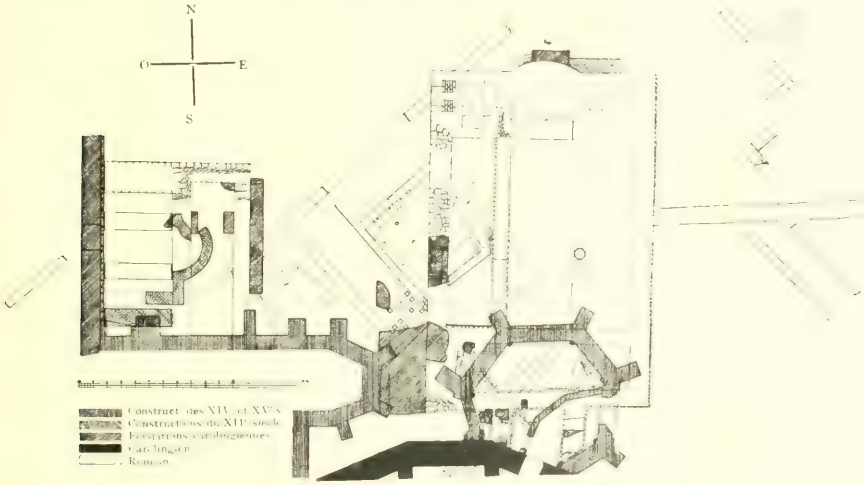
Dans les deux travées contiguës du pourtour on a trouvé les châsses renfermant les cercueils de sainte Corona et de saint Léopardus. Les ossements de ces deux saints ont été déposés à cette place par l'empereur Otton III. Les petits cercueils de plomb (1^{m},25 de long) présentent sur un des couvercles une croix élevée avec des inscriptions : « *Clauditur hoc tumulo martir Corona benigna, Tertius hic Caesar quam ducens conderat Otto,* » et « *Clauditur hic magnus Leopardus nomine Clarus, cuius in obsequio regnabat Tertius Otto* ». Les châsses ont été déposées dans le trésor de la cathédrale. La sépulture primitive de l'empereur Otton III se trouvait vraisemblablement dans un caveau qui était situé exactement derrière l'autel dans l'axe de l'église. Puis, à l'époque gothique, le tombeau fut transporté dans le grand chœur gothique. Là, dans un caveau autrefois muré sans doute par une voûte en briques, on découvrit un sarcophage en grès, mais qui avait déjà été ouvert. Outre les ossements, on n'y trouva que des restes de draperies de couleur brun foncé tombant en poussière, avec de nombreux petits fils d'or.

On a également établi avec certitude l'existence d'une *construction romaine* s'étendant sous l'octogone et dont l'axe orienté du sud-est au nord-ouest, correspond au grand bâtiment des thermes qui lui est contigu sous la chapelle hongroise. Il s'agit ici d'une large construction monumentale avec des chambres pouvant être chauffées. L'édifice romain présente des modifications correspondant à des périodes de construction diverses : à l'époque la plus ancienne se rattache la fondation située à l'angle sud-est de l'octogone ; le reste de la maçonnerie appartient, dans sa partie inférieure, à une période plus avancée. Jusqu'à une profondeur de 2^{m}.70, une partie de l'ornementation était encore visible sur les murs avec des traces de peinture. Dans la partie nord de l'octogone on a découvert des restes de carrelage de briques. Les briques portent le cachet de la XXXe légion. Dans la partie nord-ouest de l'octogone, on a trouvé une abside demi-circulaire, d'une époque plus tardive, mais romaine encore. Pour les fondations de cette abside on s'est servi de pierres moulurées richement ornées provenant de constructions romaines plus anciennes. Ces pierres sont en grès d'Herzogenrath ; elles sont profilées et ornées des deux côtés. On peut supposer qu'elles appartenaient à une grande porte ou à un édifice affectant la forme d'un arc de triomphe.

Au sud-est de l'octogone carolingien, on a trouvé la continuation de cette grande construction romaine suivant le même axe ; trois pièces furent découvertes tout à côté, elles étaient creusées d'hypocaustes soignés et couvertes d'un solide carrelage romain encore en partie très bien conservé. Les fondations furent endommagées dès l'année 1367, lors de la première construction gothique de la chapelle hon-

groise. A l'époque de la construction de la chapelle en style baroque à cette place en 1756 l'architecte Moretti mit à jour une construction en trois parties que l'on considéra comme fort délabrée et qui fut publiée en 1781 par A. F. Meyer dans ses *Aachenschen Geschichten*. Suivant Meyer cette annexe en trois parties fait songer à des thermes ; des trois pièces celle du milieu était oblongue, les deux des côtés étroites. D'après le plan annexé, la pièce centrale était ornée sur une de ses parois d'une niche où devait se trouver une tête de lion en guise de gargouille. Cette disposition, marquée par Rhoen dans ses plans immédiatement sous la chapelle hongroise, n'a pas encore été retrouvée jusqu'ici. Si ce détail repose sur des faits certains, ce groupe de pièces devrait se retrouver plus loin vers le sud-est, au delà des fondations actuelles de la chapelle hongroise.

Plus importantes encore sont les découvertes qui ont été faites au nord de la cathédrale dans le Katschhof, *la cour intérieure de l'ancien palais impérial* ; elles confirmaient en partie les fouilles anciennes. Se basant sur les découvertes antérieures, Rhoen avait tenté de dresser un premier plan de la disposition d'ensemble du palais carolingien[1] et Franz de Reber avait, allant plus loin encore, mais



PLAN DES FOUILLES DU PALAIS FRANC AU NORD DE LA CATHÉDRALE D'AIX-LA-CHAPELLE

malheureusement en se basant sur les données fournies par Rhoen, dessine le plan d'ensemble idéal du palais[2]. L'esquisse et la reconstitution tentée par Rhoen sont fausses dans leur partie essentielle.

La grande construction romaine que nous avons rencontrée dans la cathédrale suivant la direction du sud-ouest au nord-est a été retrouvée plus loin au nord de la cathédrale, et s'étend d'après la découverte de différents murs dans le même axe sous le bâtiment de l'ouest bordant le Katschhof. On peut juger de la direction des murs par le plan ci-joint. On y remarque les mêmes hypocaustes ainsi qu'une reconstruction plus récente.

Sur cette assise romaine s'étend transversalement une *construction moins ancienne*, entièrement indépendante, antérieure à la construction carolingienne. Sur sa base elle se trouve [illegible] que la construction romaine. Les fondements ont été coupés par les tranchées du [illegible] de la chapelle palatine carolingienne. Cette disposition est encore [illegible] sur le plan [illegible].

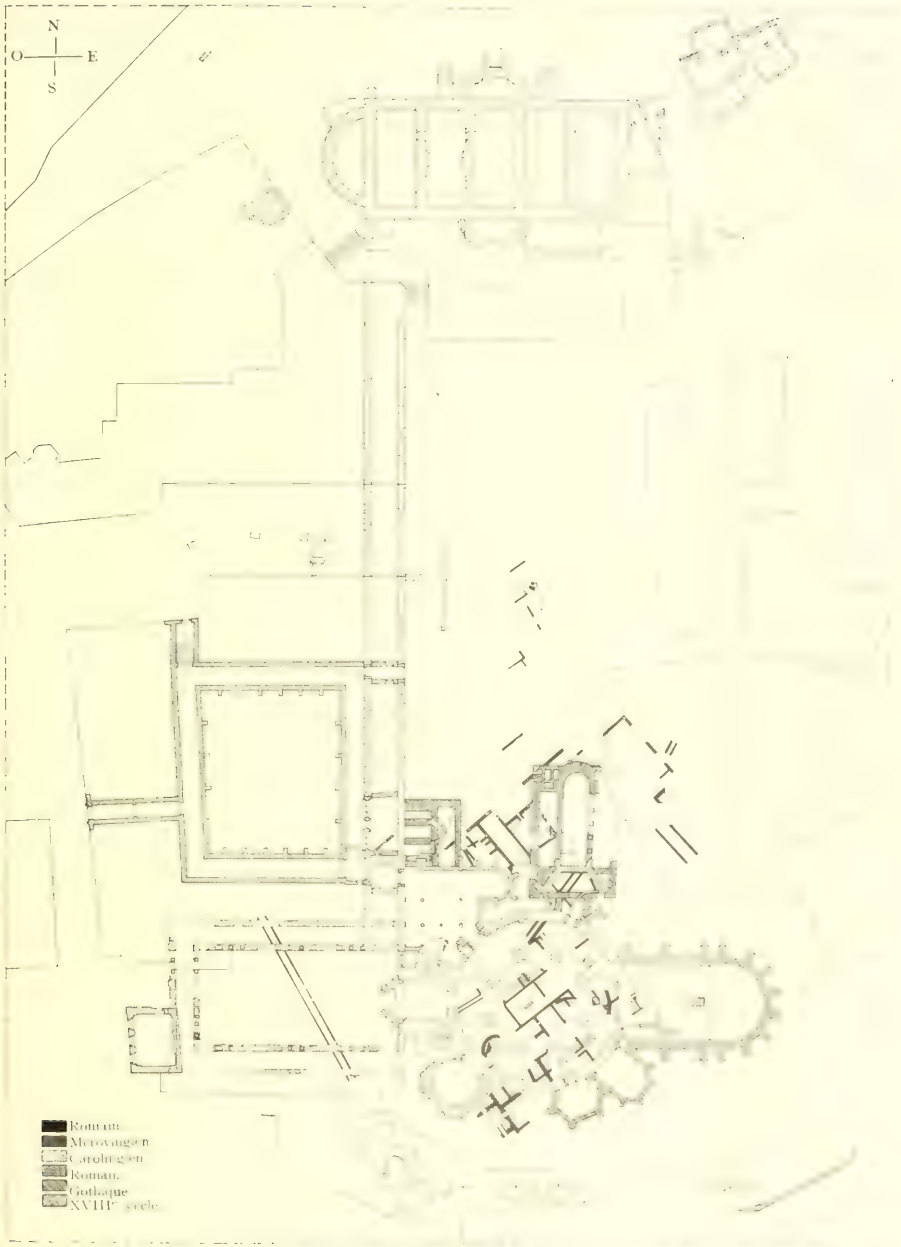
1. J.-H. Kessel et Charles Rhoen. *Beschreibung und Geschichte* [illegible] *Aachener Geschichtsverein*, III, 1881, p. [illegible] — Charles Rhoen, *Die* [illegible] 1885.
2. Franz von Reber, *Der karolingische Palastbau*. II. *Die Pfalz* [illegible] *Akademie der Wissenschaften*, III. Kl. Bd. XXII, 1. München, 18[illegible].

Cette construction se compose tout d'abord de deux bâtiments aujourd'hui séparés, mais reliés à l'origine par divers murs transversaux, d'un espace quadrangulaire, qui entoure la chapelle d'Aegidius du XIIe siècle et d'une basilique à trois nefs extrêmement remarquable et absolument unique.

Cette *basilique* présente un plan ayant une longueur de 17^m,45 et une largeur exacte de 13^m. En avant de la nef et des bas-côtés se trouve un narthex entier profond de 3^m45 et large de 13 m., dont le mur de façade coupe la chapelle gothique de Charlemagne du côté nord de la cathédrale. Le mur nord de cette chapelle gothique est directement construit sur le mur intérieur du narthex et l'utilise comme fondation. La forme polygonale de cette chapelle a été déterminée avec précision par la découverte de ces fondations. Du narthex de la basilique partent vers le sud deux murs transversaux à peu près dans le prolongement des deux murs de la nef centrale ; ils sont coupés par la fondation de la chapelle palatine. Une partie des murs de l'ouest et même des colonnes de l'ouest de la nef principale était enserrée dans un groupe de bâtiments d'une époque avancée du moyen âge : ils furent trouvés en cet endroit lors de la démolition en 1886 de ces constructions qui avaient été remaniées à diverses reprises. Les dimensions intérieures de la basilique ne sont pas importantes, la nef principale mesure 4^m,60 de largeur, les bas-côtés 3^m,20. Les murs qui séparaient la nef des bas-côtés étaient soutenus par des colonnes qui étaient maçonnées en briques spécialement exécutées pour ces piliers et reposant sur un lit épais de mortier aux larges joints se rapprochant de la technique romaine d'époque avancée, mais d'un ensemble plus grossier. Un des piliers, lors des fouilles de 1886 a été conservé sur place et entouré d'un grillage. Il présente sur une plinthe une base de pierre avec un profil fort simple et des plus barbares, la tradition de la base attique est déjà entièrement oubliée ; le pilier était probablement recouvert d'une couche de stuc. D'après la distance de cette colonne au mur du narthex, on peut admettre qu'il y en eut quatre sur chacun des côtés, ce qui laissait entre chaque des intervalles de la largeur approximative du bas-côté. L'abside est soigneusement appareillée au dehors dans ses fondations ; à l'extrémité des bas-côtés se trouvent des ouvrages de consolidation remarquables avec de petites salles subdivisées : on peut admettre ici l'existence de constructions en forme de tours élevées sur le côté de l'abside.

La deuxième construction rectangulaire sur le côté est du « Katschhof » présente la même maçonnerie en pierres de taille. Elle est coupée par la galerie carolingienne, la chapelle palatine et le vestibule royal. L'hypothèse de deux murs parallèles, qui aboutissent à cette galerie en formant un angle droit, suivant Rhoen, immédiatement au nord de la chapelle palatine, a été reconnue comme fausse, mais différents murs se dressent parallèlement au front nord de la chapelle de la croix.

Ces deux bâtiments que l'on doit placer entre les constructions romaines et la cathédrale carolingienne, ont été modifiés à diverses reprises et en particulier à l'époque carolingienne. Au-dessus de la maçonnerie en pierres de taille se trouve en divers endroits une maçonnerie carolingienne (cf. le plan), dans laquelle on reconnaît nettement le mortier colorié par des débris de briques, que l'on retrouve dans l'ensemble de l'octogone et dans les autres constructions carolingiennes d'Aix-la-Chapelle. Le côté est de la basilique a été percé d'une porte à l'époque carolingienne, immédiatement à côté des fondations de ce deuxième édifice quadrangulaire. A l'ouest se trouvent des murs carolingiens ; il existe enfin un gros bloc de maçonnerie carolingienne au sud-ouest du narthex de la basilique. Il ressort de ces différentes constatations que nous devions avoir ici deux annexes différentes, qui sont antérieures à la construction de la chapelle palatine. Pour ce qui est des parties carolingiennes, il s'agit de restaurations et d'une mise en œuvre de parties antérieurement existantes, mais qui durent être abandonnés à la fin du VIIIe siècle, lors de la construction de la chapelle palatine. Un certain intervalle sépare la construction de cette basilique des parties qui s'y rattachent. Pour des constructions romaines, le plan général serait peu commun et il serait assez surprenant que l'on n'ait pas utilisé la partie romaine située à la base : cette construction romaine a dû être entièrement détruite, avant que la basilique y fût élevée, sur un axe différent. Ce qui paraît le plus vraisemblable, c'est qu'il s'agit ici de constructions franco-mérovingiennes. Charlemagne passa l'hiver à Aix la Chapelle dès l'année 765 et y célébra la fête de Noël, et en 766 la fête de Pâques ; il devait donc y avoir déjà en cet endroit une



PLAN GÉNÉRAL DES [illegible]

chapelle palatine antérieure à la construction de l'octogone. Comme on n'a retrouvé aucune preuve que, suivant les suppositions admises jusqu'ici, l'octogone reposait sur des fondations mérovingiennes, on serait en droit de considérer cette basilique comme la chapelle palatine primitive[1].

Les recherches répétées au milieu du Katschhof ont fait découvrir des fondations romaines ayant la même direction du sud-ouest au nord-est. Dans ces constructions romaines abandonnées ou qui n'existaient plus qu'à l'état de ruines, l'on trouva trace d'une petite fonderie, avec des fragments de bronze coulé, et surtout un fragment de moule ayant servi à la coulée d'une partie de porte de bronze ; le profil des ornements de cette porte devait se rapprocher de ceux des portes actuelles de la cathédrale. La forme du profil ferait songer non pas à un travail romain, mais plutôt à une œuvre franque, déjà peut-être carolingienne. Cette découverte démontre en tout cas qu'ici, à Aix-la-Chapelle, on savait couler à l'époque franque. D'autres découvertes se rapportent à la préparation ou au travail du verre et du fer.

La galerie carolingienne conservée jusqu'en 1894, et dont il reste aujourd'hui encore un fragment dans les bâtiments du chapitre, reliait l'église cathédrale à la salle impériale. C'est de ce passage que parle Einhard : la charpente en bois se serait écroulée peu avant et peu après la mort de Charlemagne[2]. L'hôtel-de-ville actuel, l'ancienne « aula regia », renferme encore jusqu'à une assez grande hauteur l'ancienne maçonnerie carolingienne, qui s'élève, du côté sud, jusqu'à l'étage supérieur. A cette même hauteur, l'abside demi-circulaire s'est conservée en tant que construction carolingienne, caractérisée à l'extérieur par une architecture avec des arcades plates.

De même la tour carrée de Granus, à l'angle nord-est du palais, est encore carolingienne jusqu'aux deux tiers de la hauteur de la maçonnerie. Cette tour présente à l'intérieur une disposition d'escalier extrêmement remarquable et compliquée, qui appartient aussi à cette époque. Au rez-de-chaussée la « aula regia » est divisée par des murs transversaux en cinq salles étroites. Les murs transversaux portaient originairement déjà, comme depuis la période gothique, une rangée de piliers au milieu. Au sud de la cathédrale, sous la nouvelle cage de l'escalier, on a découvert une abside demi-circulaire dont les attaches sont encore visibles dans la maçonnerie, à sa partie supérieure. Terminant la terrasse située au sud devant le palais, on a trouvé un mur solide, qui fermait peut-être le « solarium » existant à cet endroit. Quant aux murs qui bornaient le Katschhof à l'est, les recherches actuelles n'en ont révélé aucune trace ; mais il est probable que cette limite correspondait à la limite actuelle formée par le groupe de maisons se trouvant en cet endroit.

Sur l'hôtel-de-ville, MM. l'ancien directeur des archives Pick et le directeur des bâtiments municipaux Laurent préparent sous les auspices de l'administration municipale, une publication où sera développée aussi l'histoire primitive et la construction carolingienne. Les résultats qui y sont consignés concordent avec les découvertes que révèlent les fouilles actuelles. Les points principaux de l'histoire des palais carolingiens, et en particulier du plus ancien palais d'Allemagne, sont maintenant connus grâce à ces fouilles méthodiquement dirigées et qui sont provisoirement suspendues.

Paul Clemen.

---

1. Sur les découvertes antérieures de la basilique et de ses alentours, *Cf.* Kelleter, *Karolingische Bauten in Aachen ; Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst* XIV, 1895, p. 6. — Ed. Adenauer, *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* XX, 1898, p. 188. — Charles Rhoen, *Die Karolingische Pfalz zu Aachen*, 1889, p. 105. — Charles Laymonville, *Der Dom zu Aachen*, Munich 1909, p. 4.

2. *Einhardi vita Karoli*, *Mon. Germ.* SS. II, p. 460 : « Porticus quam inter basilicam et regiam operosa mole construxerat. » — *Cf.* aussi Einhardi *Annales ad.* a. 817 ; *Mon. Germ.* SS. I, p. 204.

Le saint Jacques de Semur.

Le saint Jacques, que la *Revue* présente à ses lecteurs, est inédit [illegible]. Il appartient à M. Maurice de Juilly, qui l'a découvert récemment, dans le [illegible] de Saint-Jacques-de-Compostelle. Depuis combien de temps était-il là ? On l'ignore. Il est en pierre, [illegible] au-dessous de la taille, et il conserve des traces d'anciennes couleurs.

La légende de saint Jacques le Majeur, apôtre de l'Espagne, [illegible] au IX[illegible] siècle. [illegible] moment, les foules accoururent vers le mystérieux tombeau de Compostelle. [illegible] comme attribut, le bourdon, et vers la fin du XIV[illegible] siècle, [illegible] M. E. Mâle a montré comment le type s'est transformé sous l'influence des Croisades et [illegible] cérémonies, les cortèges, qui se formaient au départ et à l'arrivée des pèlerins de Santiago, les représentations du « Miracle de Mgr saint Jacques » ont inspiré les sculpteurs et les verriers.

Le saint Jacques de Semur introduit une variante dans l'iconographie du personnage. Il ressemblait auparavant à un marcheur alerte et vigoureux, ayant l'équipement ordinaire des voyages : le long bâton, le large chapeau, la besace du pauvre, les coquilles rapportées de Galice comme souvenirs. Seul, le livre des Évangiles rappelait l'apôtre. Par une innovation touchante, l'artiste l'a représenté comme un vieillard, dont la tête s'appesantit sur un torse voûté[4]. Les trajets et les aventures, le soleil et les intempéries, les privations et les pénitences volontaires ont ravagé son corps, éteint son regard, sans diminuer sa douceur et sa sérénité. Voilà comment on imagine un de ces pèlerins de profession, qui se chargeaient des vœux et des péchés d'autrui. Il est maintenant parvenu au terme de ses jours, digne de pitié, de respect et de vénération. C'est un portrait, d'une vérité si criante, qu'on le voit aussi bien attendant l'aumône dans un carrefour, que debout, sur un piédestal, en quelque chapelle de Cluny [illegible] frérie.

Parmi les œuvres de la statuaire bourguignonne, l'une, le Joseph d'Arimathie du Sépulcre de Tonnerre, ville peu distante de Semur, paraît offrir avec le saint Jacques [illegible] M. E. Prost, entre tant de services rendus à l'histoire de l'art bourguignon, a retrouvé les pièces d'archives concernant les auteurs de ce chef-d'œuvre, trop longtemps méconnu (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893). Le Sépulcre a été donné par Burontosse, « marchant », selon acte du 30 avril 1454, et il a été fait par Jean Michel et Georges de la Sonnette. Par malheur, [illegible]

1. Les Archives de la Côte-d'Or ne [illegible]
2. La photographie est due à M. [illegible] Chapuis [illegible] la sculpture bourguignonne.
3. *Art religieux du XIII[illegible]* [illegible], p. 54, et [illegible]
4. Peut-être se [illegible] les saints Jacques, de Saint-Florent [illegible]
5. Le Nicodème qui [illegible] M. [illegible] logique de Dijon.

On trouve, à bon droit, fragiles et risquées les attributions, qui reposent sur de simples rapprochements. En l'absence de textes, il faut bien cependant se contenter d'hypothèses.

Les deux statues, qui nous occupent, se distinguent en raison même de leur destination et de leur individualité. Joseph d'Arimathie est l'un des sept personnages qui assistent et collaborent à l'ensevelissement du Christ. Il ne vit que de la vie du groupe et se subordonne à l'unité d'ensemble. La figure du saint Jacques se suffit à elle-même. L'un est un bon riche, gras et fort, aux yeux ronds, à la barbe et à la chevelure souples, onctueuses, calamistrées; l'autre un vieillard débile, aux orbites caves et démesurés, à la barbe sèche, agglutinée par touffes, aux cheveux taillés au ras du front, « à l'écuelle »; selon la manière économique de certains moines et des plus pauvres gens.

Toutefois, à y regarder de près, une parenté artistique existe entre eux et se révèle dans les traits fortement accusés du visage, dans l'ossature faciale, dans les rides et les sourcils, dans les lèvres minces, presque rases et comprimées. La barbe joue le même rôle décoratif et contribue à la gravité des physionomies. Les mèches, de même grosseur, après deux ou trois ondulations, se terminent toujours par une « bouclette », procédé typique, qui ne se retrouve pas ailleurs. De plus, les poils sont traités d'une façon très large, sans minutie, et rappellent beaucoup le dessin de l'esquisse ou les indications de la maquette. Il en irait tout autrement chez Sluter et ses contemporains, qui exécutent cette partie du travail avec le fini extrême, propre à la technique flamande.

Les costumes sont d'une similitude frappante. La draperie bourguignonne se reconnaît, à première vue, comme caractère spécifique de l'école, mais elle prend des formes diverses. Considérez tour à tour les Vierges élégantes et tourmentées de Champmol et de Rouvres, celles un peu rudes, chères à Courajod, les exquises figurines de marbre ou de bois, les somptueux Prophètes du Puits de Moïse. La draperie de nos deux statues ne se confond avec aucune de celles-là, ni avec la houppelande de cérémonie, dont s'emmitouflent et s'encapuchonnent les petits pleurants des Tombeaux ou les effrayants porteurs de Philippe Pot. Chez les « deuillants », c'est une « livrée », qui recouvre un autre vêtement; ici, c'est le vêtement lui-même, costume monacal ou populaire, qui prend de l'importance plastique par sa masse, sa raideur et son énormité. C'est un tissu volumineux, ce que Villon appelle un « gros bureau », qui dessine un minimum de plis très épais et très logiques. Cet emploi de la draperie est remarquable, parce que nulle part ailleurs elle ne paraît avec une simplification aussi audacieuse.

Telles sont les affinités de style et de manière, qui rapprochent saint Jacques et Joseph d'Arimathie. Suffiront-elles à rendre probable leur commune origine?

En présence du saint Jacques de Semur, le nom de Claus Sluter vient naturellement à l'esprit, et cette attribution ne paraîtrait point écrasante pour un tel ouvrage. Sluter en effet a signé de son nom une époque, un des plus beaux mouvements artistiques qui soit. Aussi le cite-t-on avec abus dans le public ou sur les catalogues de musées. Il y aura presque de la bravoure, pour le cas présent, à ne pas donner dans le même travers.

Assurément saint Jacques doit beaucoup à l'atelier dijonnais; c'est un produit du crû, une œuvre éminemment bourguignonne par sa bonhomie trapue, son réalisme sincère, pathétique à force de vérité. En outre, il est conforme, mais en principe seulement, à la discipline, à la tradition décorative du maître, qui avait fait du costume, de la chevelure, de la barbe, des autres accessoires, un accompagnement splendide du caractère et de la dignité morale. Saint Jacques a beau être simple, sa robe a une ampleur significative et sa tête est encadrée d'imposante manière.

Mais le saint Jacques se distingue sensiblement du Moïse, dont la barbe a fait naître tant d'autres barbes prodigieuses, des autres vieillards décrépits et même de ce vieux Zacharie, au lourd bonnet, à la barbe lisse et soyeuse, qui laisse tomber sur sa poitrine sa tête sévère et grondeuse. Précisons quelques points. Presque tous les personnages de Sluter, au portail comme au Puits de la Chartreuse, se meuvent et s'agitent: les étoffes s'enroulent, les bustes se renversent ou se carrent, les cous s'allongent, les mains se crispent, les visages se contractent sous l'effort de la pensée ou se redressent dominateurs. Dans saint Jacques, au contraire, c'est le calme, l'apaisement, le repos complet.

Non seulement l'allure, mais encore le vêtement diffère. Autant les Prophètes sont majestueux, couverts de broderies, de joyaux, de ciselures, autant saint Jacques est d'une austérité, d'une indigence, d'un dénûment absolu. Rien de ces étoffes aux plis riches et harmonieux : rien non plus de ces détails pittoresques et fouillés, dont Sluter eût tiré parti et dont s'agrémentent les autres saints Jacques : les cordons et les glands, la panetière, la calebasse, le chapelet, les coquilles éparses. A peine une courroie rustique, un chapeau de paille grossière, une seule coquille, indispensable pour désigner le saint. L'attention n'est pas dispersée ; elle se concentre sur ce visage misérable et glorieux.

Le sujet n'a donc pas été conçu avec ce caractère de luxe, d'abondance, ni avec cette vie ardente et ces gestes de passion, qui caractérisent toutes les œuvres auxquelles Sluter a mis la main. Mais surtout ce parti pris de sobriété générale, ce rythme lent, cette placidité noble font que ces figures de Tonnerre et de Semur semblent de même famille et contrastent avec les modèles antérieurs : et, à la date de 1450 environ, l'école bourguignonne se serait illustrée par ces créations personnelles et originales.

Il est loisible maintenant de juger si le saint Jacques est plus voisin du Joseph d'Arimathie, s'il en est digne ou si, plutôt, la gloire de Jean Michel et de Georges de la Sonnette, qu'il est impossible de dissocier, n'aurait pas à grandir singulièrement d'une pareille paternité.

Et qu'importe d'ailleurs ! Le saint Jacques de Semur n'est-il pas une de ces œuvres où, par le prestige du génie, la simplicité devient de la grandeur, le réel du sublime, ou la banalité d'une figure, la laideur même et la décrépitude atteignent une profondeur d'expression véritablement émouvante ? N'est-ce pas une statue, qui peut rivaliser avec les plus belles, par la sûreté et la hardiesse de l'exécution, par le modelé de la face précis et vrai jusqu'à donner l'illusion de la vie, mais surtout par la flamme intérieure et le doux rayonnement d'une âme ?

[illegible]

Les stalles de Gassicourt.

Les grandes lignes de composition des stalles avec leurs principaux éléments : miséricordes, parcloses dont le rampant supportait l'accotoir, dossiers terminés à leur partie supérieure par une saillie en forme de dais, furent fixées au XIIIe siècle.

Toutes ces surfaces offrirent aux sculpteurs un vaste champ décoratif qu'ils utilisèrent avec l'imagination et le goût qui caractérisent cette époque. A mesure qu'on avance vers le XVIe siècle l'amour du détail pittoresque s'accentue et les artistes ne résistent plus à la tentation de donner libre cours à leur fantaisie. La sobriété des formes, la pureté des profils et des moulures tendent à s'altérer et à disparaître sous une excessive profusion d'ornements. Les dais, les jouées et surtout les miséricordes per-

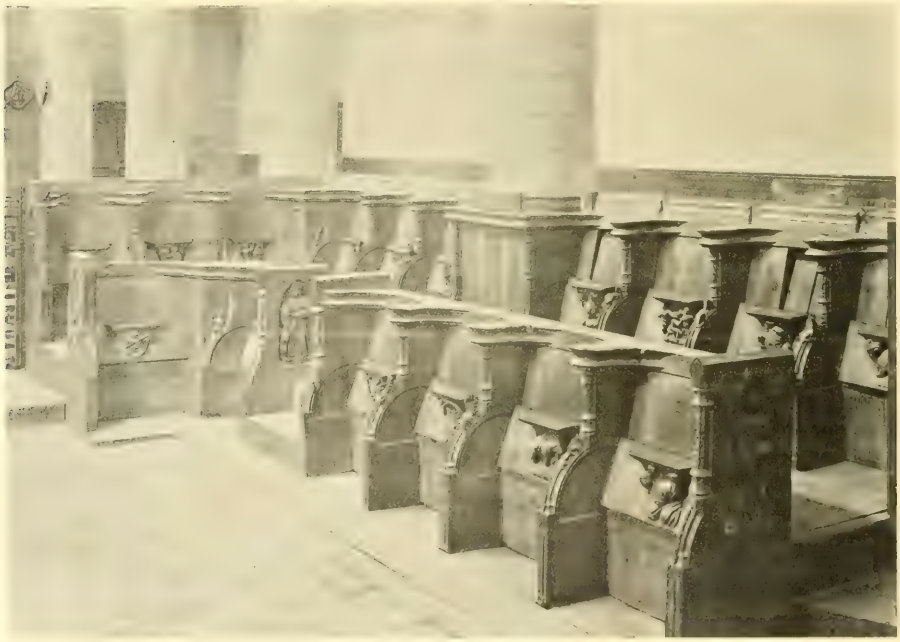


Fig. 1. — Les stalles de Gassicourt. Vue d'ensemble du côté nord.

mettent aux conceptions toujours plus ingénieuses de s'exercer librement, avec une richesse de forme, une variété de détails et souvent même avec une licence surprenante.

Dans l'église de Gassicourt les stalles offraient un exemple de cette liberté d'interprétation que le clergé d'alors acceptait avec une complaisance ingénue. L'une des miséricordes des stalles basses symbolisait la luxure ; un vicaire de Mantes desservant Gassicourt, il y a quelque trente ans, prit une décision radicale : il fit bûcher la miséricorde au ras de la tablette. La disposition de ces stalles est particulière. L'exiguité du chœur et la nécessité d'y faire tenir vingt stalles hautes et douze stalles basses ont obligé l'architecte à diminuer la profondeur au détriment de la commodité. De plus, au lieu d'établir les stalles au droit des piliers qui délimitent le chœur, il les a reculées jusqu'au niveau de l'axe de ces piliers. Ceux-ci se trouvent à demi engagés dans les boiseries qui les habillent, en un plan

rectangulaire jusqu'aux accoudoirs, et qui plus haut épousent leur forme circulaire. Les accoudoirs s'inclinent d'ordinaire vers le fond de la stalle, pour éviter le glissement des bras lorsque l'occupant, debout, s'y appuyait. Ici les accoudoirs des stalles hautes sont horizontaux ; ceux des stalles basses ont une pente là seulement où les parcloses forment entrée.

Ces stalles ne nous sont pas parvenues intactes : elles ont subi de nombreuses mutilations. Les stalles hautes bûchées au-dessus des accoudoirs ont perdu leurs dais et leurs jouées terminales. Les plinthes formant soubassement des dorsaux sont encore en place avec leur mouluration et un évidement destiné à recevoir la base d'une colonnette. La disparition des jouées terminales jusqu'à hauteur d'appui est d'autant plus regrettable qu'elles étaient souvent pour les architectes un motif important de décoration appelant de vigoureux rinceaux, des volutes dont la souplesse tempérait la froideur des lignes architecturales.

Les colonnettes de ces stalles avec leurs chapiteaux sont identiques à celles des grilles de clôture [1]. Grilles et stalles formaient un ensemble relié par une boiserie à serviettes enveloppant les piliers. Il existe dans la sacristie un meuble construit avec les fragments des boiseries ; en outre un brancard destiné à porter la croix est composé de deux colonnettes avec leurs [illegible]

[illegible]

Les motifs sculptés sont d'exécution [illegible]

1. Voir *Revue de l'art chrétien*, 1910, p. 161 [illegible]

l'œuvre d'une même pensée, l'exécution en a été laissée à différentes mains. Deux figures décorant les parcloses à l'entrée du chœur, représentent saint Pierre et saint Paul et sont d'une facture rudimentaire. Quelques miséricordes sont ornées de personnages assez intéressants, un moissonneur avec sa faux, un personnage qui déploie une banderole, un autre portant un sac, etc. Le huchier qui les a sculptés avait une certaine science qu'on ne retrouve plus dans la traduction des motifs, feuilles de vigne, escargots, végétaux ou animaux divers, ouvrage de quelque ouvrier malhabile.

Fig. 3. — STALLES DE GASSICOURT. Miséricorde.

Certains de ces motifs sont même l'œuvre d'un véritable artiste, malheureusement la plupart ont été gravement endommagés : ce sont des figurines placées en amortissement sur le quart de cercle qui conduit au support des accoudoirs : elles servaient de point d'appui au religieux lorsqu'il se levait : plusieurs n'ont pu résister à un long usage, d'autres ont été volontairement mutilées. Un certain nombre de ces motifs sculptés en ronde bosse sur les parcloses d'angle ont été mieux protégés. Nous reproduisons l'un d'eux qui représente un moine lisant; peut-être, l'occupant de cette stalle servit-il de modèle : la tête au crâne dénudé est pleine de vie : c'est une caricature ou domine néanmoins un souci de vérité, une pointe de malice qui dénote chez l'artiste un de ces esprits, comme nous en voyons tant au moyen âge, toujours prêt à saisir sur le vif et à transposer dans leurs œuvres les physionomies les plus caractéristiques des gens auprès desquels ils vivaient et même des religieux dont ils recevaient les commandes. Comment ces derniers se seraient-ils émus d'inspirer de tels chefs-d'œuvre d'observation fine et d'exécution magistrale ?

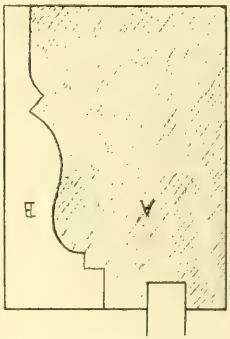


Fig. 4. — STALLES DE GASSICOURT. Détail.

Souvent les stalles ont été polychromées : au cours des siècles elles ont reçu des vernis qui leur donnent quelquefois une patine agréable. Celles de Gassicourt sont restées intactes, le chêne a gardé son aspect naturel et pris, en vieillissant, ce ton gris, un peu cendré, si fin et si délicat, qui donne un charme de plus aux antiques boiseries.

Gaston BIDEAUX.

Fig. 5. — STALLES DE GASSICOURT. Miséricorde.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 3 mai.* — Parmi les récompenses que l'Académie a accordées sur le rapport de M. Camille Jullian au concours dit des « Antiquités de la France », nous relevons les noms suivants :

1re médaille (1500 fr.). — MM. Jadart et Demaison. Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims.

2e médaille (1000 fr.). — M. Victor Mortet. Textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France.

3e médaille (500 fr.). — M. Sauvage. L'abbaye de Saint-Martin de Troarn, au diocèse de Bayeux, des origines au XVIe siècle.

Académie des Beaux-Arts. — *Séance du 23 mars.* — Le prix Duc (3700 fr.) a été décerné à M. Brunel, architecte, pour ses relevés de l'église de Coulommiers.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 24 avril.* — M. Chapot fait une communication sur l'origine des trompes et des pendentifs de coupoles. Il rappelle que le Tumulus royal de Panticapée, dans la Russie méridionale, présente déjà un type de pendentif par assises de pierre en encorbellement, lequel a pu être imaginé en Mésopotamie.

M. Serbat lit un travail qui fait ressortir la haute antiquité de l'église de Norrey-en-Auge (Calvados). Les bases très primitives, les colonnes au fût renflé, les chapiteaux décorés de feuillages démesurés font de cette église, qu'on peut rapprocher de Saint-Pierre de Jumièges, un spécimen caractéristique de l'art du début du XIe siècle en Normandie. L'influence lombarde ne s'y fait pas sentir.

Séance du 1er mai. — Notre collaborateur, M. Max Prinet est élu membre résidant de la Société, en remplacement de M. Schlumberger, élu membre honoraire.

Congrès des Sociétés savantes. *50e session, tenue à Paris du 9 au 13 avril.* — Le mardi, 9 avril à deux heures, le congrès s'est ouvert, dans l'amphithéâtre Richelieu à la Sorbonne, sous la présidence de M. Gaston Darboux, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences. Nous donnons le compte-rendu des séances de la *Section d'archéologie* qui peuvent intéresser les lecteurs de la *Revue*.

Séance du mardi [illegible] avril. — Président : M. Hervé de Villechèze, membre de l'Institut.

M. Vitalle lit un mémoire sur les charpentes et apparentes voûtes avec arc diaphragme dans les églises romanes de Normandie et notamment à l'abbaye de Jumièges.

Il étudie d'abord un certain nombre d'églises normandes où ce système fut appliqué au XI siècle en faisant ressortir les éléments caractéristiques de ce mode particulier de construction consistant dans l'alternance d'arcs en maçonnerie et de fermes en bois recevant la toiture. Puis M. Vitalle met en lumière de la nef de Jumièges démontre que ce système y fut employé pour la première fois en Normandie, en réfutant l'opinion contraire récemment émise. Il s'appuie sur une discussion technique accompagnée de figures et de graphiques. On eut d'abord l'intention de voûter la nef comme mais on hésita à lancer une voûte de [illegible] mètres de large, et on construisit les arcs diaphragmes qui ne sont autres que les doubleaux des voûtes projetées.

M. Lefèvre-Pontalis en félicitant M. Vitalle de sa belle étude, ne croit pas devoir adopter toutes ses conclusions. Il faudrait pouvoir examiner la partie supérieure des piles hautes de la nef. Toutes les églises normandes n'étaient pas munies d'arcs diaphragmes. Ainsi à Montivilliers, les chapiteaux qui couronnent les hautes colonnes se trouvaient au niveau de la corniche et ne pouvaient pas supporter les arcs transversaux. Comment supposer que les architectes des églises normandes aient projeté des voûtes d'arêtes sur leur nef pour y renoncer en cours de construction ou [illegible] du trumeau qui sépare les fenêtres hautes au lieu de le diminuer, [illegible] les bases par la retombée des voûtes. [illegible] il faudrait retrouver la trace des chapiteaux primitifs qui ont été [illegible] XVIII [illegible] nous pouvons plus [illegible] une restitution.

M. le secrétaire donne lecture d'un mémoire de M. Antoine Yrondelle, sur les pierres tombales et inscriptions diverses de la ville d'Orange. Il donne le texte [illegible] Avitus, Gaudentius et de Gaudentius aujourd'hui perdue, qui se trouvait sur la façade de l'église Saint-Eutrope.

Séance du mercredi matin, 10 avril. — Présidence de M. Adrien Blanchet.

M. Pasquier donne lecture d'un mémoire de M. Robert Roger sur le clocher de l'église Saint-Michel de Tarascon (Ariège). L'auteur examine d'abord les divers types de clochers bâtis pendant la période gothique, dans le pays de Foix et de Conserans : au XIVe siècle, clochers polygonaux de briques, élevés sous l'influence de Toulouse, et clochers-arcades ou *en peignes*, surmontant des façades fortifiées ; au XVe siècle, clochers sur plan polygonal, mais avec fenêtres en arc brisé et grands clochers de pierre, à base carrée avec contreforts sur la diagonale, étages octogones et haute flèche avec crochets sur les arêtes. Puis il montre comment, dans la région montagneuse, pour les très rares tours qui furent construites, on resta attaché aux formes romanes ; c'est ainsi que le clocher de Saint-Michel, hormis la voûte sur croisée d'ogives au rez-de-chaussée et ses fenêtres en arc brisé aux étages, reproduit exactement les clochers carrés de la haute vallée de l'Ariège et du Vicdessos, élevés eux-mêmes à l'imitation de ceux de la Catalogne, du Roussillon et de l'Andorre. Le clocher faisait saillie sur la muraille de la ville et contribuait ainsi à la défense : la partie inférieure servait de chœur à l'église, qui a été démolie au milieu du XIXe siècle. Il avait été construit dans le dernier quart du XIVe siècle, comme le prouve une quittance d'acompte délivrée par le constructeur, Michel Bertheu, de Tarascon, le 17 janvier 1383.

M. Etienne Deville, bibliothécaire à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, membre de la société libre de l'Eure, décrit et étudie deux pierres tombales provenant de l'abbaye du Bec. Elles recouvraient, dans le chœur de l'église abbatiale, les sépultures de Thomas Frique, vingt-huitième abbé (1430-1446) et de Guillaume Guérin, trente-troisième abbé (1491-1515).

M. Laurain présente les dessins de deux plaques de cuivre, conservées l'une dans l'église de Villers-Vicomte (arrondissement de Clermont-de-l'Oise), l'autre dans l'église de Moyvillers (arrondissement de Compiègne).

La première expose la fondation faite par un prêtre, originaire de Villers-Vicomte, Antoine de Bailly, boursier du collège des Chollets dans l'église de sa paroisse. La plaque est surmontée d'une gravure sur pierre représentant une *Pietà*, petite scène très sobrement traitée et qui n'est pas sans valeur. Elle date de 1551.

La seconde date de 1604. Elle rappelle la fondation de Jean de Thellier et de sa femme, fermiers du Transloy à Moyvillers. Divisée en deux compartiments, elle montre à la partie supérieure une scène où est figuré le Christ sur la croix entouré de la Vierge et de saint Jean l'Evangéliste et flanqué des patrons des deux donateurs, saint Antoine et saint Jean-Baptiste. Elle est due à Jacques de Nainville, fondeur installé à Beauvais.

Séance du mercredi soir, 10 avril. — Présidence de M. Jules Toutain.

M. l'abbé Chaillan, de l'Académie d'Aix, correspondant du ministère, présente une étude historique et archéologique de l'abbaye de la Celle, près de Brignoles (Var) dont la plus ancienne mention se trouve dans un diplôme de Childebert II. Il décrit les ruines de cet ancien monastère de femmes. Le cloître a de gracieuses colonnettes du genre de celles de Silvacane. La salle capitulaire rappelle celle du Thoronet. Un tombeau de pierre du moyen âge mérite de retenir l'attention des archéologues ; il est imité des sarcophages de l'antiquité chrétienne, les faces couvertes de sculptures représentant l'Agneau divin et la Mort de la Vierge. L'auteur insiste sur l'intérêt d'un crucifix de bois très réaliste dont la tête est fort belle et le modelé du torse remarquable.

Séance du jeudi matin, 11 avril. — Présidence de M. Henri Stein.

M. P. Coquelle, membre non résidant du comité des travaux historiques et scientifiques, donne communication d'une note sur les objets mobiliers classés en Seine-et-Oise, depuis 1909.

Les plus anciens sont à Notre-Dame d'Etampes : les statues de pierre des saints Pierre et Paul, très allongées, aux vêtements plissés, assez frustes, et un chapiteau transformé en bénitier, ces trois monuments du XIIe siècle. Une Vierge assise, de pierre, à Taverny, trois cuves baptismales et quatre dalles funéraires appartiennent au XIIIe siècle.

Onze statues de la Vierge, sculptées d'après la formule du XIVe siècle, augmentent la nombreuse série que le département de Seine-et-Oise possédait déjà ; il y faut joindre deux curieuses statues funéraires de chevalier à Courances et à Fontenay-le-Vicomte.

Les peintures murales du palais de justice à Etampes représentent la remise de la baronie d'Etampes à Philippe le Bel, par Louis d'Evreux, en 1307. Ajoutons encore pour le XIVe siècle, six dalles funéraires fort intéressantes.

Les plus belles productions du XVe siècle sont : une statue de la Vierge, de pierre, à Milly, qui semble appartenir à l'école de Dijon, et un groupe de pierre à Fontenay-le-Vicomte : la Vierge, Jésus et l'ange, d'une grande valeur artistique.

Le XVIe siècle a laissé de nombreux témoins : treize statues du début de ce siècle appartiennent à l'époque dite de transition entre la sculpture gothique et celle de la Renaissance ; les superbes vitraux d'Epinay-sur-Orge et de Marolles-en-Hurepoix ; deux panneaux peints, notamment celui d'Angerville : l'*Adoration du veau d'or*. Les stalles de

chœurs de Milly, les vantaux de porte de l'Isle-Adam et de Montmorency, les peintures murales de Notre-Dame d'Etampes, le tapis de Perse de Mantes, ainsi que neuf dalles funéraires sont dignes d'être mentionnés.

Le XVIIe siècle offre quelques souvenirs assez intéressants : d'abord, une *Mater Dolorosa*, de pierre, à Varennes, d'une belle exécution ; puis chaires à prêcher, des lutrins, des pieds de cierge et des boiseries, les quatre tapisseries des Gobelins de l'hôtel-de-ville de Saint-Germain-en-Laye, la chasuble de Montfort-l'Amaury et six dalles funéraires.

On a encore classé des objets plus modernes, mais ils ne présentent qu'un intérêt relatif, à l'exception de deux statues de bois d'ecclésiastiques à Monnerville, du XVIIIe siècle, de trois jolies toiles à Linas et Méréville, et du monument de Calmal, à Saint-Gratien par le comte de Nieuwerkerque (1860).

En somme, cent trente-six objets s'ajoutent au nombre si considérable de ceux qui avaient été précédemment classés dans le département de Seine-et-Oise ; et il y en a encore environ deux cents qui méritent le classement.

M. Lefèvre lit une notice sur quelques œuvres d'art de l'église Notre-Dame d'Etampes. Certaines d'entre elles ont été détruites, mais il en a trouvé des mentions ou des descriptions dans les documents d'archives. C'est ainsi qu'il a retrouvé l'indication de six verrières et des sujets qui y étaient peints, la date exacte d'un grand retable provenant de l'abbaye de Villiers près de la Ferté-Alais, et aujourd'hui dans l'église d'Etampes. Un ange de bois qui portait un bras dans lequel était enfermée une relique de saint Jean Chrysostome date de 1570.

M. le secrétaire donne ensuite lecture d'une notice de M. Sauve, bibliothécaire archiviste de la ville d'Apt, sur le mobilier, très pauvre, des églises de la haute Provence à la fin du moyen âge.

M. Emile Ginot, conservateur de la bibliothèque municipale de Poitiers, communique une notice et des photographies du manuscrit n° 250 de la bibliothèque de Poitiers, contenant entre autres choses la vie de sainte Radegonde par Fortunat, illustrée de vingt et une peintures. M. Ginot étudie ces peintures et montre qu'elles ne sont pas, comme on l'a prétendu, plus anciennes que l'écriture, mais qu'elles en sont contemporaines, peintures et écriture remontant à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe. Mais ces peintures présentent un caractère archaïque et rappellent les miniatures carolingiennes.

Séance du vendredi matin, 12 avril. — Présidence de M. Cagnat.

M. le secrétaire donne lecture d'un mémoire de M. Léon de Vesly sur le manoir de Flainville et la chapelle Saint-Julien (Seine-Inférieure), construite en 1324 [illegible] remarquable : il comprend une nef rectangulaire avec double accès pour les villageois et le seigneur. Un grand fenestrage dans le style du XIVe siècle orne le pignon occidental [illegible] époque. [illegible] piteaux soutenant la table de pierre, y est adossé. Une chapelle du XVe siècle servant de sacristie est aussi à signaler ; des peintures murales qui représentent des scènes de la vie de la Vierge recouvrent ses murs ; de grands anges musiciens avec un diapré de fleurs de lys et de quintefeuilles en complètent l'ornementation.

Dans la promotion spéciale dans l'ordre national de la Légion d'honneur faite à l'occasion du 50e congrès des Sociétés savantes, par décret du Président de la République en date du 2 avril 1912, nous sommes heureux de relever les noms de plusieurs de nos collaborateurs [illegible] nos plus vives félicitations.

Promus Officiers : M. [illegible], professeur à la faculté des lettres de Paris ; M. Robert de Lasteyrie, membre de l'Institut, professeur honoraire de l'école des Chartes ; M. Alexandre Tuetey, conservateur aux archives nationales.

Nommés Chevaliers : M. François Courboin, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale ; M. Georges Durand, archiviste de la Somme ; M. l'abbé Guillaume, archiviste de Hautes-Alpes ; M. Henri Lebègue, conservateur de la bibliothèque et du musée de Beaune ; M. Paul Lacombe ; M. Eugène Lefèvre-Pontalis, professeur à l'école des Chartes ; M. Jules Pilloy ; M. Joseph Rouchon, archiviste du Puy-de-Dôme ; M. l'abbé Thédenat, membre de l'Institut.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. *1912. 36e session.* — *Section du dessin.* — Présidence de M. Paul Steck.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Gaston Chemant : *[illegible] les femmes*, panneau inédit de l'école d'Anvers. Cette notice décrit un panneau de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe [illegible] par l'auteur et qui provient certainement de l'école d'Anvers, comme en témoigne le poinçon aux armes de cette ville, gravé sur sa partie inférieure. Anvers, on le sait, a beaucoup exporté d'œuvres de ce genre à cette époque.

On [illegible] M. [illegible] [illegible] *cathédrale d'Angers*. La restauration récente de cette rose a facilité l'étude de ces détails et permis [illegible]

cumentée sur cette œuvre du XVe siècle. C'est en 1451 que le chapitre de la cathédrale chargea André Robin, maître vitrier à Angers, de figurer sur la rose le « Jugement avec les douze signes ». Le peintre verrier recevait 15 sous pour chaque pied carré de verre. M. l'abbé Urseau a transcrit en entier le marché qui porte la date du 20 juillet.

Dans l'oculus central est représenté Jésus-Christ assis sur l'arc-en-ciel, les deux mains levées ; des anges occupent trois lobes au-dessus de l'oculus, dans les trois lobes au-dessous sont figurés les morts sortant de leurs tombeaux.

De ce motif central rayonnent seize arcades ; au sommet de chacune d'elles est un médaillon circulaire sur lequel l'artiste a figuré l'un des quinze signes précurseurs de la fin du monde. Dans le seizième médaillon est représentée la dernière communion donnée par le dernier des prêtres au dernier des vivants.

Dans les quatre feuilles qui garnissent le grand cercle de la rose sont les travaux des mois; c'est la partie la plus intéressante et la plus originale de la verrière. Disposant de quatre encadrements supplémentaires, le peintre a représenté au sommet, au-dessus du Christ, le Père Eternel entouré d'anges, et dans le quatre-feuilles inférieur il a figuré des anges chantant les louanges de Dieu.

Séance du 10 avril. — La parole est donnée à M. l'abbé Brune pour la lecture de son mémoire : « *Les anciens vitraux de la Franche-Comté* ».

L'auteur présente d'abord la description du vitrail de l'Annonciation, conservé au musée de Besançon, et conclut à l'origine suisse de ce vitrail. Il établit ensuite la liste, trop courte malheureusement, de tous les vitraux qui subsistent en Franche-Comté et en fait une description sommaire et critique, en renvoyant aux notices dont ils ont déjà été l'objet. Ce répertoire est en petit ce qu'a fait en grand M. Bégule pour le Lyonnais ; il sera intéressant et utile et il est à souhaiter qu'il suggère des mémoires semblables et aussi bien faits pour d'autres provinces.

On entend ensuite M. Jeanton, correspondant du Comité à Mâcon, sur l'église de Cuisery et ses œuvres d'art, travail écrit en collaboration avec M. Raynaud. L'église de Cuisery, à 10 kilomètres de Tournus, en Saône-et-Loire, date du début du XVIe siècle. Le mémoire contient une description détaillée de l'édifice et des objets d'art qu'il renferme.

Un second mémoire des mêmes auteurs est consacré plus particulièrement à un retable de grandes dimensions qui constitue la principale curiosité de l'église de Cuisery. C'est un triptyque Renaissance dont le développement dépasse 5 mètres et dont les panneaux représentent celui du centre : la mort de la Vierge ; celui de gauche : la Visitation ; celui de droite : un groupe de saints, saint Pierre, saint Antoine, saint Laurent et sainte Apolline se tenant debout près d'une femme agenouillée dans un coin et qui est évidemment la donatrice. L'œuvre est un travail flamand du début du XVIe siècle dont le style se ressent de l'influence italienne qui se manifeste dans l'ordonnance, les groupements, les attitudes des personnages où les types flamands, germaniques et italiens sont mélangés. MM. Jeanton et Raynaud en attribuent, avec une grande vraisemblance, la paternité à un peintre flamand, Grégoire Guérard, qui s'était fixé à Tournus, sous le règne de François Ier.

En l'absence de M. le baron Guillibert, correspondant du comité à Aix-en-Provence, M. Augustin Thierry, secrétaire du comité, donne lecture de l'étude qu'il a consacrée à sept représentations du martyre de saint Sébastien, tableaux et statuettes conservés en Provence. Ces œuvres appartiennent soit au musée d'Aix, soit à l'hôtel de l'archevêché de la même ville, soit à diverses églises de la région. Le morceau le plus intéressant est une toile du peintre flamand Finsonius, originaire de Bruges, mais en quelque sorte naturalisé Provençal par un long séjour dans le midi de la France et dont le marquis Philippe de Chennevières a été le premier à ressusciter la vie et l'œuvre oubliées depuis deux siècles.

Séance du 11 avril. — M. l'abbé Bossebœuf, membre non résidant du comité à Tours, prend la parole sur deux statues des saints Côme et Damien possédées jusqu'à ces dernières années par l'hôpital d'Issoudun et vendues depuis à un antiquaire. Deux autres statues des mêmes saints guérisseurs ont été recueillies au musée archéologique de Tours. Le saint Côme d'Issoudun fait une opération chirurgicale et le saint Damien une démonstration clinique. Ce sont deux beaux et curieux morceaux de la fin du XVIe siècle. Les deux figures du musée archéologique de Tours sont un peu plus récentes et semblent apparentées de goût et de facture aux sculptures de l'atelier de Michel Colombe.

Séance du 12 avril. — M. de Grandmaison étudie des comptes de la façon des orgues de Saint-Martin de Tours (1565) qui furent remplacées en 1716 par un instrument plus moderne construit par un facteur de Rouen. Cette notice complète heureusement les « documents sur l'art musical en Touraine » publiés par M. Coelier en 1908.

Congrès archéologique de France. *79e session, tenue à Angoulême.* — Le congrès s'est ouvert cette année, le lundi 17 juin, à Angoulême et s'est terminé le mardi 25. Les congressistes ont visité successivement : le 17, Angoulême, Plassac, Blanzac, et Roullet ; le 18, Saint-Amant-de-Boixe, Melle, Aulnay-de-Saintonge ; le 19, Saintes, Rioux et Retaud ; le 20, Monthiers, Montmoreau, Saint-Emilion ; le 21, Saint-Michel, Trois-Palis, la Couronne et le château de la Rochefoucauld ; le 22, Poitiers ; le 24,

Charroux, Civray, Ruffec, Verteuil et Lichères ; et le 25, Châteauneuf-Bassac, Jarnac, Châtres, Bourg-Charente, Gensac.

Le guide a été rédigé par MM. L. Serbat, A. Rhein et E. Letèvre-Pontalis. Nous donnerons dans notre prochain numéro, un compte-rendu détaillé des travaux du congrès.

La *Revue de l'art chrétien* vient de perdre un de ses fidèles collaborateurs *M. le chanoine Métais*, chanoine de Notre-Dame de Chartres, archiviste diocésain. Né le 1er mars 1855 à Moutiers sous Chantemerle (Deux-Sèvres), il débuta dans la carrière ecclésiastique comme vicaire à la Sainte-Trinité de Vendôme[1]. Appelé à Chartres par Mgr Lagrange comme secrétaire archiviste de l'Evêché, il s'adonna, dans les rares moments que lui laissait l'exercice de son ministère, à l'étude des archives diocésaines, et fonda la *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*. Son savoir, son labeur, les collaborateurs qu'il sut attirer donnèrent aux études archéologiques dans le pays chartrain une activité qu'elles n'avaient pas connue jusqu'à lui. Sa *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres* vient de publier son dix-neuvième volume[2]. M. le chanoine Métais fut un exemple de ce qu'une volonté persévérante peut faire avec peu de ressources. La mort l'a frappé en pleine activité. Nos regrets accompagnent ce savant, cet ami.

— Dans sa séance du 21 mars le Sénat a adopté, après déclaration d'urgence, une proposition de loi de M. Cachet, tendant à modifier la loi du 30 mars 1887, concernant la conservation des monuments et objets d'art, ayant un intérêt historique et artistique, proposition ainsi conçue :

Art. 1. L'article 11 de la loi du 30 mars 1887 est complété ainsi qu'il suit :

Art. 11. — Les objets classés appartenant aux départements, aux communes ou autres établissements publics sont imprescriptibles.

Ils ne pourront être restaurés, réparés ni aliénés par vente, don ou échange, qu'avec l'autorisation du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Art. 2. — Le deuxième paragraphe de l'article 13 de la même loi est modifié ainsi qu'il suit :

Art. 13. — . . . . . .

§ 2. — La revendication pourra être exercée par les propriétaires et, à leur défaut, par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. »

La Revue *l'Art décoratif* a pris l'initiative d'une publication très intéressante en faveur des églises de France. M. Péladan, qui a si souvent plaidé leur cause, est à la tête du mouvement. On se propose de publier un fascicule par département des églises à classer, et tel est le titre que portera la collection. Chaque brochure sera aussi abondamment illustrée que possible et coûtera le modique prix de 1 franc. Nous nous associons pleinement à cette entreprise qui fera connaître bien des églises méritant une attention que jusqu'alors on leur a refusée.

Amiens. — L'Etat avait acquis avec le mobilier de l'Evêché, à la suite de la loi de séparation, un certain nombre de portraits d'évêques, dont quelques-uns signés par des maîtres ont une grande valeur. On ne pouvait leur trouver place dans les musées, et ils risquaient d'être vendus. Aussi M. Bérard, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-arts, vient de faire signer un décret par lequel ces portraits vont être offerts à la cathédrale d'Amiens.

Aubazat. — Ce petit village des Cévennes possède une *Mise au tombeau* très intéressante, que M. Gautheron a étudiée à la dernière séance de la Société scientifique de la Haute-Loire. C'est un groupe en bois des six personnages habituels à cette scène, la sculpture un peu fruste et assez grossièrement peinte ne manque cependant pas de vie et l'on sent que l'artiste, qui n'a pas à sa disposition une technique habile, cherche néanmoins à copier la nature. M. Gautheron attribue ce groupe au XVe siècle par le rapprochement avec d'autres sculptures de ce pays.

Aveyron. — On a classé récemment dans ce département : le tympan [illegible] de Saint-[illegible] de Lacan[illegible] de Ha[illegible] église de Bel[illegible] XV[illegible] de l'église d'Inières, près Rodez et les trois anges

1. M. le chanoine Métais a publié sur le Vendômois : *Marmoutier, Cartulaire blésois* ; — *Vendôme pendant la Révolution*, 2 vol. ; — *Etudes et documents*, 1 vol. ; — *Cartulaire de l'abbaye cardinale de la Sainte Trinité de Vendôme*, 6 vol., couronné par l'académie des inscriptions et belles-lettres ; — *Chartes vendômoises*.

2. *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*. — 1. *Saint-Denis-de-Nogent-le-Rotrou* (1631-1789) par le Vte de Souance et l'abbé Métais. — 2. *Eglises et Chapelles du diocèse de Chartres* (1re série). — 3. *Pièces détachées* pour servir à l'histoire du diocèse de Chartres, 1er vol. ; — 4. *Eglises et Chapelles du diocèse de Chartres* (2e série). — 5. *Dominiaires de Notre-Dame de Chartres*, par Lucien et René Merlet. — 6. *Châteaux en Eure-et-Loir* ; — 7. *Les Templiers en Eure-et-Loir* ; — 8. *Monographies paroissiales*, I. *Lèaupe*, par L. Moreau ; — 9. *Eglises et Chapelles du diocèse de Chartres* (3e série) ; — 10. *Pièces détachées* pour servir à l'histoire du diocèse de Chartres, 2e vol. ; — 11. *Les Hospitaux de Dreux*, par M. Charles Lemenestrel ; — 12. *Monographies paroissiales* ; II. *Illiers*, par M. l'abbé Marquis ; — 13. *Châteaux en Eure-et-Loir*, 2e vol. — 14. *Cartulaire de l'abbaye de l'Eau* ; — 15. *Eglises et Chapelles du diocèse de Chartres* (4e série). — 16, 17 et 18. *Nécrologe chartrain*, par Mme Gaudeltroy, 3 vol. — 19. *Monographies paroissiales*, III. *Saint-Prest*, par M. de Mianville.

placés sur le mur d'enceinte de l'ancien cimetière de Trébosc (XVIe siècle).

M. Anglès signale qu'il y aurait lieu de classer les croix de pierre de Brasc, de Salles-Courbatières, de Conbison, de Cabrespines, de Saint-Etienne-du-Vaur, de Sainte-Radegonde et de Montignac.

Béziers. — La municipalité de cette ville a approuvé le classement de l'église Saint-Jacques, proposé par la commission des Monuments historiques.

Bordeaux. — L'église Sainte-Croix est dans un état de délabrement lamentable. La municipalité qui désire que des travaux soient entrepris bientôt pour sa restauration a voté une somme de mille francs pour engager l'administration des Beaux-

ÉGLISE DE LASSAY. — SAINT CHRISTOPHE.

Arts à commencer une réparation sérieuse de l'extérieur du monument.

Chars (Seine-et-Oise). — Cette belle église vient, malgré le refus du Conseil municipal de faire une demande à l'Administration des Beaux-Arts, d'être classée parmi les monuments historiques.

Chartres. — L'heureuse réparation qui avait fait remplacer le mur cachant l'abside de la cathédrale par une grille, devait être suivie de l'ouverture de la porte ménagée à cet endroit. On pourrait ainsi faire le tour de la chapelle Saint-Piat et accéder aux terrasses, d'où la vue s'étend sur toute la vallée. Mais des difficultés survenues entre l'architecte de la cathédrale et celui de l'évêché empêchent tous les visiteurs de jouir de ce très beau spectacle.

Dijon. — Le Musée vient d'acquérir par suite d'un don de M. A. Joliet, son conservateur, deux peintures fort intéressantes qui représentent *saint Jean-Baptiste*, et *le Christ en Croix entre la Vierge et Saint Jean l'Evangéliste*. Ces deux panneaux qui proviennent sans doute d'un polyptyque sont l'œuvre d'un maître allemand et probablement souabe du premier quart du XVIe siècle.

Lassay (Loir-et-Cher). — La petite église de Lassay, construite à la fin du XVe siècle par Philippe du Moulin ainsi que le rappelle l'inscription gravée sur sa pierre tombale, renferme quelques peintures murales, qui ont été récemment nettoyées. L'une d'elles au fond du croisillon nord, à l'emplacement d'une fenêtre bouchée peu après la construction, mais dont on aperçoit l'appareil, est particulièrement intéressante. Elle représente un saint Christophe traversant l'eau et portant sur ses épaules l'Enfant Jésus. Ces images de saint Christophe, peintes ou sculptées, étaient très fréquentes dans les églises : le colosse adossé au premier pilier sud de la nef de la cathédrale de Paris était un des plus remarquables ; il en subsiste encore un debout dans la cathédrale de Tolède : saint Christophe protégeait de la mort violente, et il suffisait de l'invoquer en regardant son image pour être préservé d'accident grave dans la journée. Suivant le type iconographique consacré, tel qu'on le voit dans les gravures, les peintures, les vitraux du XVe siècle, saint Christophe est un colosse, il s'appuie sur un tronc d'arbre ; un religieux à droite l'éclaire de sa lanterne ; à gauche, dans un trou du rocher est un hibou ; sur l'eau sont des vaisseaux et les oiseaux que l'on rencontre habituellement sur les étangs : canards sauvages, bécassines, poules d'eau. La figure du Saint paraît être un portrait et la légende voulait que ce portrait fût celui de Philippe du Moulin ; mais on a découvert dans un ouvrage de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg une miniature où se trouve Philippe du Moulin, représenté imberbe. Au fond et à gauche est un château, qui n'est autre que le château de Lassay, dit aussi château Du Moulin, du nom de son premier possesseur ; et cette représentation est si précise que lors de la dernière restauration exécutée par le propriétaire actuel M. de Marcheville, on a pu reconstituer le beffroi placé au-dessus de la porte d'entrée qui avait disparu, grâce à cette fresque où on en aperçoit très nettement la silhouette. En haut et à droite, à pic sur le rocher, est une chapelle : l'église de Lassay, dont le chevet n'est malheureusement pas représenté. On voit tout l'intérêt iconographique de cette fresque, et l'on regrette d'autant plus que beaucoup de ces peintures qui ornaient autrefois les murs de nos églises aient disparu ou soient couvertes par les badigeons.

M. A.

Mâcon. L'Académie de Mâcon vient de prendre une décision que nous signalons avec plaisir et que nous voudrions voir imiter par d'autres sociétés savantes de province.

Elle a envoyé un appel où elle annonce qu'elle entreprend de dresser un état des monuments religieux ou civils de la région : « Lorsque l'enquête à laquelle elle se livre au nom de l'histoire et de l'archéologie, lui en signalera qui méritent soit une mesure de protection, soit un travail de réparation, soit, enfin, l'honneur d'un classement comme monument historique, l'Académie appliquera tous ses efforts à obtenir les mesures nécessaires à cet effet. »

Mans (Le). *Collection Julien Chappée.* La petite crosse dont nous donnons la reproduction a été trouvée à Angers vers 1845, sur l'emplacement de l'abbaye Saint-Nicolas, là où s'élève aujourd'hui l'établissement du Bon Pasteur : elle n'est sortie du Bon Pasteur que pour entrer dans ma collection après un court passage chez un amateur de Paris. M. Louis de Farcy l'a parfaitement reconnue et il a pu me certifier le lieu de la découverte. C'est un petit objet d'un type assez rare et d'une belle exécution. La volute et le nœud seuls sont anciens. La douille est une adaptation récente destinée à présenter l'objet dans une vitrine.

Le nœud ne présente aucune trace d'ornementation : il est de cuivre et paraît même ne jamais avoir été doré. De l'ouverture supérieure du nœud s'échappe le crosseron terminé par la volute. C'est un prisme rectangulaire assez plat, de cuivre rouge forgé, ciselé et doré, figurant un monstre dont la gueule s'ouvre largement au-dessus du nœud, et dont le corps est décoré de hachures en dents de scie formant une ligne brisée de triangles remplis de hachures parallèles au tracé de la ligne brisée, et perpendiculaires les unes aux autres pour deux triangles consécutifs.

La volute s'enroule une fois et demie environ sur elle-même et son extrémité intérieure forgée en cylindre se termine par un clou rivé, d'où part l'ornementation centrale de la volute. Il est assez difficile de déterminer avec précision quel est ce motif d'ornementation. Ce paraît être une sorte de lézard à tête plate traversée par le clou rivé : la queue se prolongeant en cercle revient se souder le long du dos et s'épanouit en un fleuron végétal.

Le tout ciselé et doré forme un très bel ensemble décoratif, bien différent des crosses qui se rencontrent d'habitude.

La reproduction photographique dispense d'une plus longue description. Dans sa plus grande largeur, la volute mesure 0 m. 08[illegible] et la hauteur du crosseron au-dessus du nœud est de 0 m. 14[illegible]

Julien CHAPPÉE.

Moisville (Eure). — Le dernier numéro du *Bulletin monumental* signale la réintégration dans l'église de cette commune, d'une statue tombale vendue [illegible] par le maire et le conseil de fabrique.

C'est la statue funéraire en pierre d'un chevalier mort en 1270, [illegible] Monseigneur Regnier de Bures [illegible].

[illegible] MANS
Collection J. Chappée.

qui avait [illegible] et, comme toujours, immédiatement revendue. Fort heureusement, M. L. Régnier put en retrouver la piste et en publier une description accompagnée d'une photographie. Une instance en justice fut alors introduite par la commune, et le tribunal civil d'Evreux, le 15 mai 1911, condamna l'antiquaire à rendre la statue qui a aussitôt été classée parmi les monuments historiques.

Paris.—*Notre-Dame.* — Parmi les conférences accompagnées de projections données par la Société des Amis de Paris à la Sorbonne, nous signalons celle que M. André Michel a faite le 29 mai dernier sur Notre-Dame de Paris.

Eglise Saint-Julien-le-Pauvre. — Le dégagement de cette église va être entrepris, en même temps que l'on va commencer les travaux de construction de l'Ecole des Arts décoratifs, sur l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu.

Panthéon. — A la séance du 29 mars de la Société d'iconographie parisienne, M. E. Deville a présenté et commenté une série de dessins et gravures se rapportant à l'iconographie des tours de l'église Sainte-Geneviève (aujourd'hui le Panthéon). Soufflot ne les avait ajoutées qu'après coup au plan primitif. Grâce aux documents retrouvés par M. Deville aux Archives Nationales et surtout à une gravure de Gabriel de Saint-Aubin datée de 1778 nous pouvons savoir qu'elles s'élevaient de chaque côté de l'abside. Elles étaient carrées et divisées en deux étages séparés par une corniche. Elles avaient 43 mètres de haut. Pendant la Révolution, l'architecte Quatremère de Quincy les trouvant inutiles, les fit raser à hauteur de l'attique du monument, et il n'en subsiste plus que les bases. Il fut question vers 1806 de les reconstruire mais le projet ne fut pas mis à exécution.

Musée du Louvre. — Par décret du Président de la République en date du 9 mars dernier, seront inscrits sur les plaques placées dans la rotonde de la galerie d'Apollon, en l'honneur des principaux donateurs du Louvre, les noms de :

1911. — M. J. Pierpont-Morgan.
1912. — M. Léon Bonnat.

Musée du Trocadéro. — Le Musée de sculpture comparée vient d'ouvrir au public la galerie des vitraux récemment installée par les soins de M. Magne et qui comprend une remarquable série de verrières du XIe au XVIIe siècle.

Le Musée a acquis une série de moulages du plus haut intérêt : un tympan du XIIIe siècle provenant de la cathédrale de Bayeux, deux apôtres et des ornements divers provenant de l'église de Brou, enfin les six fenêtres de la maison de Chartres que nous avons publiées ici même [1].

Galerie Georges Petit. — Collection *Jean Dollfus*, 3me vente, faite à la Galerie Georges Petit les 1 et 2 avril 1912, des tableaux des écoles primitives et de la renaissance. Citons parmi beaucoup d'autres œuvres intéressantes : 10, Ecole allemande fin du XVe siècle, le *Christ devant Pilate*, 11300 fr. ; 26, Ecole de Cologne, XVe siècle, 156000 fr., triptyque d'une belle qualité avec de précieux détails de costumes et de riches étoffes ; le panneau central représente la *Présentation au Temple ;* à sa droite se déroule une procession où les personnages et surtout les enfants de chœur sont revêtus de beaux costumes ; 33, Baldung Grün, la *Vierge* et l'*Enfant*, 11500 fr. ; 49, V. Crivelli, la *Vierge* et l'*Enfant entre deux anges*, 70000 fr. ; 52, Ecole florentine, XVe siècle, *Histoire de Joseph*, sur un devant de coffre, 41500 fr. ; 53, Ecole florentine, XVe siècle, *Mariage d'Esther et d'Assuérus*, devant le coffre d'une bonne qualité et d'une délicieuse couleur ancienne, 32000 fr. ; 58, Ecole florentine, XVe siècle, *la Vierge, l'Enfant et deux apôtres*, 26000 fr. ; 71, Mantegna, *le Christ, la Vierge, Sainte Elisabeth et Saint Jean*, 6000 fr. ; 76, Sano di Pietro, *la Vierge entourée d'anges*, 15600 fr. ; 83, Gérard David, *la Vierge entourée de quatre Saints*, très beau panneau, 50000 fr. ; de l'Ecole de Bruges, XVe siècle, les n°s 84, *la Vierge et l'Enfant*, 12600 fr. ; 85, triptyque *la Vierge et l'Enfant* dans un concert d'anges, 20000 fr. ; le n° 87 est un magnifique polyptyque de l'école flamande de la fin du XVe siècle, représentant l'histoire de *Sainte Godelièvre ;* cette œuvre est remarquable tant par sa qualité que par les détails que l'on y découvre ; les premiers plans des cinq panneaux sont occupés par des personnages dont les costumes sont traités avec une rare recherche ; au second plan les maisons sont représentées en coupe pour en faire voir les intérieurs où se déroulent des scènes de la vie de la Sainte : ces architectures et ces intérieurs remplis de meubles sont d'une documentation précieuse ; ce polyptyque a été adjugé 30500 fr. ; 92, Ecole de Leyde, début du XVIe siècle, *la Vierge et l'Enfant*, 13500 fr. ; 104 et 105, Quentin Matsys, deux panneaux : *têtes de la Vierge et de Jésus* couronné d'épines, 2000 fr. ; 131, miniature représentant l'*Arbre de Jessé*, Flandres, XVe siècle, 6500 fr. ; 132, miniature, *Saint Bernard offrant son âme à Dieu*, XVe siècle, 5000 fr. ; 188, tapisserie de Bruxelles d'après van Orley, *le Calvaire*, XVIe siècle, 300000 fr. Une autre tapisserie représentant un *Episode de la guerre de Troye* (n° 189), peut-être moins parfaite dans l'exécution, mais plus intéressante par les détails, a été adjugée pour 79000 fr. — Médaillon ovale en émail peint de Limoges par Nardon Pénicaud, XVIe siècle, *la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus*, 1500 fr. Plaque de baiser de paix en émail de Limoges, atelier de Jean de Court, 650 fr.

Par un arrêté du 5 avril 1912 M. le Préfet de la Seine a renouvelé, en donnant la liste des monuments par arrondissement, l'interdiction d'afficher sur les immeubles et monuments historiques, dans les sites de caractère artistique placés dans le périmètre des monuments historiques et sur tous les édifices ayant un caractère artistique.

1. Voir *Revue*, 1911, p. 408-412.

Salignac (Charente-Inférieure). — Le maire de cette commune vient de solliciter le classement d'une belle peinture de Vincent, *Une descente de croix*, conservée dans l'église paroissiale et signée : « Vincent 1785 ».

Thenay (Loir-et-Cher). — Nous avons signalé le vol d'un triptyque dans cette église dans la nuit du 7 au 8 septembre 1910.

Après de longues recherches on a trouvé les quatre coupables qui sont passés le 28 février devant la Cour d'Assises. Ce sont les nommés : Marcel Simonnin, Molinier, Racassé et Kermaban. Ils ont été condamnés respectivement, le premier à 10 ans de réclusion et 10 ans d'interdiction de séjour ; le deuxième à 8 ans de réclusion et 10 ans d'interdiction de séjour ; le troisième à 4 ans de prison ; le quatrième à 1 an de prison.

Toul. — M. François Boucher a soutenu le 30 janvier dernier sa thèse à l'Ecole des Chartes, intitulée : *La cathédrale de Toul. Essai archéologique.* Nous en donnons le résumé.

L'histoire de l'édifice ne remonte pas au delà du VIe siècle. La première cathédrale fut détruite par les Hongrois au milieu du Xe siècle. Saint Gérard, puis, au XIe siècle, l'évêque Pibon, la reconstruisirent et le nouvel édifice fut consacré en 1147. M. Boucher a fait un essai de restitution de la cathédrale romane d'après l'étude des textes, car il n'en reste rien que quelques fragments de chapiteaux. Il a montré avec beaucoup de vraisemblance que ce devait être un beau type d'église rhénane avec deux clochers d'abside et une grosse tour sur la façade.

La cathédrale actuelle fut commencée en 1221 selon M. Boucher qui critique la date de 1201 donnée jusqu'alors comme date initiale des travaux. Ceux-ci n'avancèrent que très lentement ; le chevet et le transept étaient terminés à la fin du XIIIe siècle, et la nef ne fut élevée qu'à la fin du XIVe. La façade fut terminée en 1497 et non pas en 1517 comme on le pensait généralement. Plus tard, on éleva deux chapelles Renaissance au sud et au nord de la nef et au XVIIIe siècle on décora le chœur.

Dans la seconde partie de son travail, M. Boucher décrit l'édifice. Le plan qui dérive de celui de la cathédrale romane offre beaucoup de ressemblance avec ceux de la cathédrale de Châlons et de Saint-Vincent de Metz. L'auteur passe ensuite à la description du chevet et de ses dépendances, les sacristies, la salle capitulaire et la salle du trésor. Par l'étude de la mouluration il établit que le croisillon nord du transept est d'une date plus récente que le croisillon sud. La nef offre une remarquable unité bien que sa construction se soit prolongée pendant trois siècles. Les architectes successifs ont tenu à conserver les dispositions et les proportions qu'avaient adoptées leurs prédécesseurs.

L'extérieur est d'une extrême simplicité sauf la magnifique façade flamboyante, restaurée maladroitement après le bombardement de 1870.

Le travail se termine par la description du cloître situé au nord de la cathédrale, un des plus beaux spécimens du XIVe s. Au cours de son étude, M. Boucher a cité plusieurs architectes, entre autres au XIVe s. Jean de Metz et Pierre Perrat, et au XVe siècle Tristan d'Hattonchâtel et Jacquemin Hogier, qui élevèrent la façade.

Tours. — Le cloître de la cathédrale va chaque jour se détériorant davantage, par suite de la négligence apportée à l'entretien des toitures. De grosses réparations sont devenues nécessaires, qu'il eût été facile d'éviter en s'y prenant plus tôt.

Vendôme. — M. André Hallays signale dans les *Débats* du 12 avril, l'état lamentable dans lequel on laisse les toitures de cette merveille architecturale : la Trinité de Vendôme. On en est réduit à remplacer les ardoises par du carton bitumé. Ne pourrait-on pour un monument de cette importance, prendre des mesures un peu moins précaires et exécuter une réparation indispensable pour sa conservation ?

BELGIQUE

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Séance du 17 janvier 1912.* — M. Maeterlinck s'est demandé si le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau de Van Eyck a été peint à l'huile. Les arguments présentés à l'appui de cette thèse sont contestés par M. Hubin ; il lui paraît difficile de savoir si les panneaux de Saint-Bavon ont été peints à l'huile depuis le fond jusqu'à la surface ou si l'huile a été appliquée après coup. Pour élucider cette question, il faudrait des preuves matérielles et un examen contradictoire de la composition de la peinture fait par des restaurateurs de tableaux. M. Hubin conteste également l'exactitude de [illegible] critiques par M. Maeterlinck au cours de sa communication.

M. Fris présente des extraits des Comptes communaux de Grammont depuis 1475 jusqu'en 1658.

M. Serdobbel apporte des renseignements intéressants au sujet des anomalies constatées à l'église Saint-Nicolas de [illegible]

[illegible]

1. Voir *Revue* 1910, p. 435.

M. Willems étudie les conditions dans lesquelles les tours de l'église Saint-Nicolas ont servi de Beffroi communal à Gand.

M. Van Werveke expose les transformations apportées à la même église au cours des siècles. Ce monument, l'un des plus remarquables de l'art belge, a subi des dégradations qui lui ont enlevé une large part de sa beauté. Toutefois des études consciencieuses permettent d'espérer une restauration satisfaisante ainsi que les consolidations nécessaires.

Séance du 29 mars. — M. Roersch étudiant la vie et les œuvres du latiniste Despauterius, natif de Ninove (Flandre), recherche l'origine de son nom.

M. Heins fait connaître une vieille construction gantoise, le *Wandelaerts Kasteel*, située au centre de la ville, près de l'Escaut, et qui fut autrefois une étuve pour femmes.

M. R. Schoorman, mettant à profit le fond des Archives, présente un travail documenté sur la Seigneurie d'Haverye.

Séance du 17 avril. — M. Van Werveke communique la suite de son étude sur l'ancienne place du Marché au poisson, dénommée aujourd'hui Marché aux légumes. Abordant cette fois le côté sud de la place qui comprend un groupe de maisons relevant autrefois de l'abbé de Saint-Pierre, il insiste longuement sur les différentes juridictions qui se partageaient ce marché ; il appuie également le projet de la commission locale des monuments, tendant à rétablir aux quatre angles du marché les colonnes surmontées de lions qui la décoraient jadis.

M. Brunin communique le résultat de ses recherches au sujet de la devise et des armoiries de la Confrérie Royale et chevalière de Saint-Michel ; depuis sa fondation par les archiducs Albert et Isabelle, le 26 mars 1613, des changements importants sont intervenus ; M. Brunin en fait un exposé documenté et annonce qu'il publiera d'après l'original la charte de fondation.

M. Fris présente des prolégomènes au plus ancien compte communal (1397) de la ville de Grammont.

Jos. Casier.

ITALIE

Aquila. — On vient de commencer la restauration de l'église de Santa Giusta à Bazzano *(fig. 1)*, près d'Aquila, un des monuments les plus importants des Abruzzes de l'époque romane. L'église date du XIIe siècle, mais a une crypte beaucoup plus ancienne ; elle est décorée de fresques du XVe et du XVIe siècle, et possède un ambon roman orné de sculptures. Le monument avait beaucoup souffert ; le mur de droite s'était écroulé, et l'église n'avait plus que la nef et un collatéral ; le toit était très endommagé ; la belle façade, décorée de colonnes, était aussi en partie mutilée.

Atri. *Musée de la Cathédrale.* La Direction des Beaux-Arts a décidé de constituer dans les salles capitulaires de la cathédrale d'Atri, dans les Abruzzes (prov. de Teramo) un Musée destiné à recueillir non seulement les objets d'art du trésor de l'église, mais aussi tous les autres objets artistiques qui sont conservés en grand nombre dans les églises de la ville et à la Municipalité. On a déjà déposé à la cathédrale une très belle croix en cristal de roche avec des miniatures du XIIIe siècle *(fig. 2)*, appartenant à l'église de Saint-François d'Atri, et qui avait été récemment vendue. La croix a été retrouvée chez un antiquaire de Naples.

Florence. — Le Conseil supérieur des Antiquités a décidé d'acheter pour la somme de 400.000 francs, la statue de saint Jean Baptiste de Donatello, que possède la famille Martelli à Florence. La statue est destinée au Musée du Bargello.

Gênes. — L'église romane, très restaurée, de San-Stefano, à Gênes, s'est écroulée.

Rome. — *Objets d'art provenant de l'ancienne basilique de St-Pierre.* Dans un petit village perdu dans les montagnes des Herniques, à Bauco (aujourd'hui Boville Ernica), on vient de découvrir un groupe très important d'objets d'art, qui appartenaient jadis à la basilique de Saint-Pierre à Rome. A l'époque de la démolition de l'ancienne basilique, sous le pontificat de Paul V, l'évêque Simoncelli se fit donner par le pape plusieurs fragments des monuments détruits, qu'il transporta dans son pays natal, à Bauco, pour décorer la chapelle de sa famille. On voit encore dans cette chapelle une mosaïque de Giotto *(fig. 3)*, représentant un buste d'ange, admirablement conservé, qui faisait partie de l'histoire de la *Navicella* de Saint-Pierre ; deux bas-reliefs en marbre de Andrea Bregno, qui appartenaient à l'autel des apôtres : une Vierge, avec l'enfant et deux anges, du monument du cardinal Ardicino Della Porta(?), dont les autres fragments existent encore dans les cryptes du Vatican. On a proposé de transporter tous ces fragments à Rome pour les placer dans les cryptes, en attendant le jour où le chapitre de Saint-Pierre voudra répondre au vœu de tous les savants et les amis de l'art, en constituant le Musée de la fabrique de Saint-Pierre.

Tout récemment un nouveau et important fragment de sculpture est venu s'ajouter aux autres objets conservés à Saint-Pierre : un bas-relief figurant la statue de saint Dominique, dans une niche, qui a fait partie du monument du pape Calixte III à Saint-Pierre (*pag. 1*). Ce fragment se trouvait chez un antiquaire, et un anglais, M. Kennedy, l'a acheté pour l'offrir à la basilique vaticane.

L'Isolement de la Torre delle Milizie. — Les travaux d'isolement de la célèbre *Tour des Milices*, [illegible] Pierre Cardinal [illegible] le pape de temps [illegible] Cardinal [illegible] Rome au moyen [illegible] Orsini le roi Henri VII en 1312 [illegible] Rome pour être couronné empereur [illegible] Rienzo [illegible] Vatican. Anecdotes de Vera Tabelli qui était relevée [illegible] et qui cherchait [illegible] rendre.

Le tremblement de terre de 1348 [illegible]

Fig. 1. — [illegible]

que le peuple appelle encore la tour de Néron, sont presque finis du côté de la rue Nationale. Cette magnifique tour, admirablement conservée, était restée jusqu'à présent cachée en grande partie entre les murs impénétrables du cloître de Sainte-Catherine à Magnanapoli. Seule la partie supérieure était visible. M. Corrado Ricci, l'éminent directeur des Beaux-Arts, a obtenu ce que d'autres avaient plusieurs fois inutilement demandé et [illegible] les travaux de démolition du grand bâtiment qui enfermait la tour, sont très avancés.

La tour des Milices [illegible] du XIIIe siècle : après 1240 elle appartenait [illegible] partie supérieure de la tour, qui se composait alors de trois étages superposés. A la tour était adossé un palais fortifié, le « *Palatium militiae* », dont les ruines [illegible] par les [illegible]

[illegible] — [illegible] connu récemment un magnifique buste du pape Grégoire XV. [illegible] de ce buste en bronze, pour lequel l'artiste avait mérité sa croix de cavalier ; on en connaissait plu-

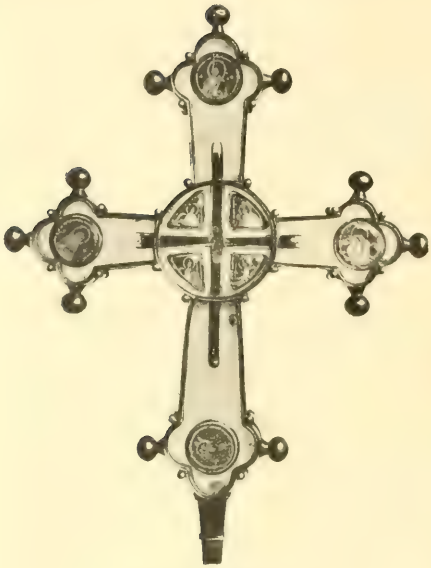


Fig. 2. — CATHÉDRALE D'ATRI.
CROIX EN CRISTAL DE ROCHE.

sieurs copies, mais l'original était perdu. Heureu-

Fig. 3. — ÉGLISE DE BAUCO
ANGE EN MOSAÏQUE, d'après Giotto

sement on l'a retrouvé, et il est digne des grands éloges que les contemporains en firent

Viterbe. — *Le nouveau musée de la ville.* La Municipalité de Viterbe et la Direction des Beaux-Arts ont décidé de transporter le Musée de la Ville dans l'ancienne église de Santa Maria della Verità. L'é-

Fig. 4. — ÉGLISE SAINT-PIERRE DE ROME.
FRAGMENT DU MONUMENT DE CALIXTE III.

glise, du XIIIe siècle, décorée de fresques du XVe, a été restaurée et on a commencé à disposer les tableaux et les sarcophages, conservés jusqu'ici dans les magasins de l'Hôtel de Ville : les tableaux de l'école de Viterbe, qui a subi l'influence des Om

briens et de Luca Signorelli, sont très importants. Le Musée possède aussi des terres cuites des Della Robbia, une riche collection de tissus, des marbres, inscriptions, bronzes, sculptures en bois et faïences.

Église de S. Maria Nuova. L'église du XII siècle transformée au XVII, à présent [illegible] lignes d'architecture romane.

De la même [illegible] conservé [illegible] Avec dans le [illegible] elles sont datées de 1294

Fig. 5. — ÉGLISE DE SANTA MARIA NUOVA À VITERBE — FRESQUE.

Restauration à l'église de Santa Maria Nuova. La Société des Amis des Monuments de Viterbe, a continué les travaux très importants entrepris à [illegible] La crypte de l'église [illegible] tre en type de voûte [illegible] Viterbe.

[illegible]

SUÈDE

Sur la demande de l'Académie des Antiquités, le gouvernement a récemment promulgué une loi interdisant la vente des trésors d'art et de tous les objets mobiliers anciens des églises, sauf au musée de l'Etat, le Musée des Antiquités nationales, à moins qu'il n'en ait donné l'autorisation. La loi défendait déjà la cause des objets inventoriés sans qu'on les eût offerts au Musée ; mais on ne pouvait empêcher un objet de passer aux mains de collectionneurs privés, quand l'Etat ne voulait pas payer le prix exigé. On travaille aussi avec ardeur à refaire toute la législation de la protection des antiquités — une des plus anciennes de l'Europe remontant à l'an 1684, retouchée en 1828 et 1867, — et on espère que le projet sera bientôt présenté. On dit qu'il contiendra la prohibition de l'exportation des objets d'art appartenant à des collections privées.

Un fait qui s'est passé, il y a environ un an, a hâté la promulgation de cette loi. L'église de la petite ville de Köping possède un magnifique retable de bois polychromé, dont les volets sont peints ; ainsi que je l'ai fait ressortir dans une revue suédoise (*Konst och konstnärer*, 1911, fasc. 2), c'est une œuvre lübeckienne parente du retable de l'église de Sainte-Marie-Madeleine de Prezlau (Mecklembourg), daté de 1512. Selon une tradition invraisemblable, il aurait appartenu à la cathédrale de Drontheim, et les Suédois l'auraient enlevé en 1567. Cette histoire est tout à fait sans fondement, mais une vive agitation se produisit en Norvège pour le « restituer », dit-on, à la cathédrale et on parla de sommes considérables. Tout ceci tomba par sa propre absurdité, mais ceux qui n'avaient pas encore compris les dangers dont les trésors d'art d'un pays sont parfois menacés, s'en avisèrent, et la promulgation de la nouvelle loi fut hâtée.

Société des Antiquaires de Suède. — *Séance du 18 janvier.* — M. August Hahr, maître de conférence d'histoire de l'art à Lund, a lu un mémoire sur le tombeau du roi Jean III († 1592) à la cathédrale d'Upsal. Le monument, en marbre, est une œuvre de l'artiste malinois Willem van der Blocke, demeurant à Dantzig qui a exécuté le grand monument de la duchesse Elisabeth de Prusse à Kœnigsberg. Pour différentes raisons, le monument du roi resta à Dantzig jusqu'à 1782 ; au commencement du XIXe siècle on le dressa à sa place actuelle, dans le chœur des Jagellons. Cependant M. Hahr indique que la disposition actuelle du monument n'est pas celle à laquelle avait pensé le sculpteur. L'image du roi mort, étendu sous un dais carré et supporté par des colonnes et entouré de statues, doit avoir primitivement été placée sous un enfeu qui s'ouvrait dans un mur décoré de petites niches renfermant des statues ; au-dessus les gâbles portaient des figures allégoriques. L'intéressant ouvrage de M. Hahr : *Studier i Johan III s renässans* (Études sur la renaissance de Jean III), Upsal, 1910, contient à ce sujet de nombreux renseignements, des reproductions et une reconstitution de ce tombeau.

Lund (Scanie). — On a fait des fouilles sur l'emplacement de l'église Sainte-Marie, maintenant disparue qu'on pense avoir été bâtie au début du XIIIe siècle. On a trouvé des parties considérables des fondations ainsi qu'un grand nombre de tombes du moyen âge dans le cimetière entourant l'église, et des souvenirs de pèlerinages. La découverte la plus intéressante fut celle des restes d'une église de bois plus ancienne construite à la même place et datant sans doute du XIe siècle. La technique de sa construction est celle qui fut employée dans ces églises de la Norvège appelées « stafkyrkor » (de « staf » = tronc) et qui se distingue surtout par la manière d'assembler les charpentes, par entaillure, et non par des clous (voyez A. Michel : *Histoire de l'art*, I, 526-529). On sait que des églises de ce genre furent construites chez nous, comme en Norvège pendant les premiers siècles du moyen âge, mais elles ont maintenant toutes disparu en Suède et sont seulement connues par des fragments (les plus beaux, richement sculptés, de l'église de Hems, Gotland, sont au musée des Antiquités nationales). On a fait des modèles en miniature de cette précieuse découverte, commandés par le Musée des Antiquités nationales, le « Kulturhistoriska museet » de Lund et le Musée national de Copenhague. — On annonce encore la découverte des fondations d'une église inconnue, qu'on croit être celle de Saint-Martin et de tombes de briques du XIIIe siècle.

D'autres fouilles intéressantes dirigées par M. O. Rydbeck, ont été faites l'automne dernier au château de Söfdeborg où était situé l'ancien château de l'évêque Absalon de Lund († 1201) mémorable dans l'histoire du Danemark et de la Suède. On a pu constater que le château a eu une grande étendue. On a retrouvé les fondations des tours. Des carreaux de faïence du XVIe siècle et d'autres objets ont été découverts. L'hiver a jusqu'au printemps fait suspendre les travaux dont les frais sont faits par la comtesse Ebba Piper, la châtelaine actuelle.

Mora (Dalécarlie). — Dans un journal suédois (*Stockholms Dagblad*, 31 déc. 1911), on signale une découverte faite par M. C. F. Martin, l'érudit orientaliste, auteur du grand ouvrage : *A history of*

oriental carpets. Dans une école textile du village de Mora, M. Martin a trouvé un morceau de lin brodé de fils de laine bleus et rouges qu'il croit être un fragment d'une couverture arménienne de la fin du premier millénaire. Le dessin se compose de carrés, se tenant par les angles et semble imiter une mosaïque de pavé antique. M. Martin fait ressortir les ressemblances de cette décoration avec celle d'un autre morceau trouvé il y a quelques années dans l'Asie centrale par le docteur Stein, et avec deux vases de faïence persane appartenant à M. [illegible] Dou-

[illegible] et dont la culture ancienne était très insuffisamment connue. Maintenant on sait que ses églises peu nombreuses renferment beaucoup d'objets de valeur dignes d'intérêt. Certes, l'art en est d'un caractère assez fruste surtout pour la statuaire qui est traitée assez primitivement par rapport à une mentalité [illegible] à prédisposée à l'ornementation des églises (des chaires, des autels, des portes) est presque parfaite surtout pendant le XVIIe siècle. Le [illegible] d'avant en être [illegible] bien con-

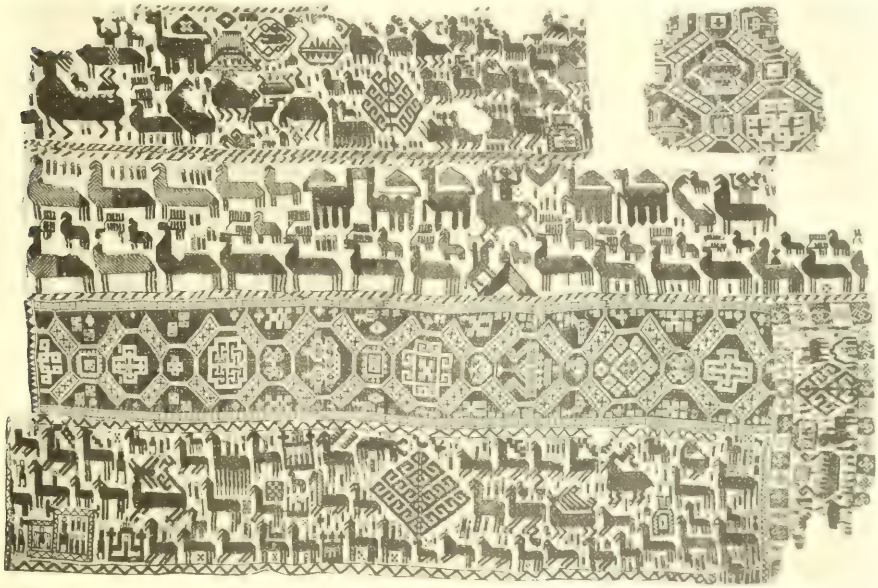


Fig. 1. [illegible]

cel. La couverture dont notre morceau serait un fragment doit être venue en Suède au temps des « vikings », quand les relations entre notre pays et l'Orient par l'intermédiaire de la Russie étaient très intimes, comme le prouve la découverte de si nombreuses monnaies arabes et d'autres objets orientaux dans la terre suédoise. Nous espérons que M. Martin communiquera bientôt le résultat de ses travaux dans des articles plus étendus.

Ostersund (Jämtland.) — Dans la petite ville d'Ostersund, une exposition d'art religieux avait été organisée pendant l'été dernier ; elle se composait d'objets des deux provinces de Jämtland et de Härjedalen, territoire très grand, mais peu peu-

[illegible] plat (qu'on appelle « plattskärning »). Un maître [illegible]

Le Jämtland a appartenu pendant la plus grande partie [illegible] d'une trace de la belle sculpture de ce pays, par [illegible] tures de l'église de Hackås, qui représentent la légende de sainte Marguerite, dont de bonnes copies [illegible]

vège [1]. Peut-être les beaux fonts baptismaux en bois de Lockne (XIIe ou XIIIe siècle), qui appartiennent au « Nordiske museet » de Stockholm, avec des bas-reliefs représentant entre autres une scène de l'épopée des Nibelungen sont-ils aussi venus de Norvège. Les fonts baptismaux de Brunflo (XIIIe siècle) sont importés de l'île de Gotland, qui a eu une si grande influence sur le développement de l'art des pays baltiques. Sur la cuve on voit des scènes de l'enfance du Christ. Un maître du commencement du XVIe siècle fut Hakon Gullesson, demeurant dans la province de Helsingland, qui a rempli les églises de la Suède septentrionale de sculptures en bois et dont on retrouve aussi des œuvres en Norvège ; une Sainte Anne de Mattmar et bien d'autres statues dues à sa main ont été exposées à Ostersund.

Un grand retable d'Oviken est une copie assez rude, exécutée pendant le XVIIe siècle, d'après un des grands retables flamands du commencement du XVIe et mérite d'être signalé.

L'objet le plus intéressant de tous était une étoffe brodée d'Ofver-Hogdal qui probablement, à en juger par la technique, est la copie d'un tissu plus ancien *(fig. 1)*. Longue de 2 mètres environ et haute de 1 mètre, elle est maintenant composée de 5 morceaux divers, qui probablement n'ont pas été réunis originairement ; quelques-uns portent des ornements géométriques seulement, d'autres ont une série de figures, des hommes et des animaux, traités selon les lois du tissage primitif. L'organisateur de l'exposition, M. Karlin du Musée ethnographique et historique (« Kulturhistoriska museet ») de Lund et spécialiste de l'étude des tissus anciens, lui a consacré tout un mémoire dans le catalogue. Il l'appelle « un pendant nordique en miniature de la tenture de Bayeux » et il voit dans ses scènes une représentation de l'histoire de la première mission chrétienne de Jämtland : des vaisseaux abordent, les hommes et les animaux (chevaux et rennes) avancent dans le pays, une église est construite (coin de gauche vers le bas), etc. Il me semble que cette interprétation est peut-être un peu trop hardie, mais je ne crois pas qu'elle soit complètement inacceptable. En tout cas la date d'origine de l'ouvrage ne peut pas être fixée plus tard qu'au XIe siècle, époque de la conversion de la province. Cette conversion vint d'Uppland (province du centre de la Suède) — les pierres monumentales sculptées qui portent des inscriptions en caractères runiques le prouvent — et peut-être cette étoffe y fut-elle fabriquée.

1. M. Harry Leet a consacré à ces peintures quelques notes intéressantes dans son petit ouvrage : *Matthieu de Paris ou Indes Shaitaq, Norsk, Norst*. Matthieu de Paris et sa place dans l'art de Norvège, où il discute l'influence que dont avoir eu la visite de cet artiste célèbre à la cour du roi Haakon Haakonson vers le milieu du XIIIe siècle. M. Leet retrouve l'influence du style de Matthieu surtout dans ces peintures de Torpe.

Ce tissu est une des découvertes les plus précieuses faites chez nous pendant les années dernières.

Parmi les objets en argent je note un très beau calice (d'Offerdal) du XVIe siècle avec l'inscription intéressante : *Martin. Lagus. Crucigerorum. Praepositus. Sereniss. Archiducis. Austria. Caroli*, Etc. *Epi. Brixhien. Et. Vratislavien. In. Spirit. Consiliarius. Et. Comiss. F. F.* — C'est sans doute un objet enlevé pendant la guerre de Trente Ans.

Des expositions semblables sont annoncées pour cet été à Härnösand et en 1913 à Kalmar.

Stockholm. — *Le musée national.* — Le *Bulletin officiel des travaux du musée* pendant l'année 1911 vient de paraître. Ainsi que dans les précédents il commence par des plaintes sur le manque de place qui occasionne un arrangement d'exposition peu satisfaisant et l'emmagasinage d'une partie considérable des trésors du musée. Des plans sont à l'étude pour sortir de cette situation, soit par un agrandissement soit par la construction d'un nouvel édifice pour le Musée des antiquités nationales (formé des collections préhistoriques et du moyen âge) qui est maintenant réuni au Musée national (où sont conservées les collections des tableaux, des sculptures, d'arts appliqués, etc.) ; mais rien n'est encore arrêté.

Le rapport sur l'augmentation des collections elles-mêmes contient beaucoup plus de renseignements curieux que cette introduction. A cet égard l'année 1911 a été extraordinairement favorable. Les collections se sont augmentées de 604 numéros, et la plupart des acquisitions sont d'une qualité remarquable. Je vais en signaler quelques-unes.

La section italienne, peu favorisée en général, a acquis deux tableaux intéressants de la Renaissance : l'un est un petit tableau charmant de Piero di Cosimo, représentant *la Madone* et les saints enfants Jésus et Jean ; l'autre un *Christ de miséricorde*, dont je donne une reproduction *(fig. 2)*, attribué à un élève de Giovanni Bellini, peut-être Marco Basaiti. Tous les deux sont des dons de la Société des amis du Musée national, dont j'ai ici même mentionné la constitution (voir *Revue*, 1911, p. 424.)

Quelques autres donateurs ont doté le musée. Grâce au legs du banquier C. M. Weber, le musée a pu choisir dans ses riches collections quinze peintures, entre autres quelques miniatures exquises, et vingt-cinq objets d'art (le legs comprenait aussi une donation de 50.000 couronnes). Parmi les tableaux on remarque un portrait de Lady Montagu, par John Hoppner, l'un des seuls portraits d'un des grands maîtres anglais du XVIIIe siècle que possède le musée. L'année dernière on avait acquis une œuvre de la jeunesse de Joshua Reynolds, représentant l'ami de l'artiste, sir Thomas Mill.

Des tableaux provenant de la succession de

M. O. Scippel, il faut noter une grande composition allégorique, intitulée « *Sine Cerere et Baccho friget Venus* ». Une composition analogue se trouve selon M. Granberg, l'érudit spécialiste des écoles néerlandaises, au musée de la Haye, où elle est attribuée à Jordaens qui l'aurait exécutée d'après un original de Rubens, de 1622. Cet original est maintenant divisé : une des moitiés (Vénus et son cortège) est au musée de Bruxelles, l'autre au musée de Dresde. Comment notre tableau se rattache-t-il à ces toiles ? la question n'est pas encore élucidée. Il est certain en tout cas que l'artiste qui l'a exécuté était habile. D'autres tableaux de maîtres étrangers ont été acquis, surtout des écoles néerlandaises. Parmi les artistes suédois anciens, je signale Per Hillesström, Elias Brenner, J. W. Scheffel, L. von Breda le vieux, Lafransen (ou Lavreince ainsi qu'il est nommé en France).

Musée des antiquités nationales. — Ce musée s'est aussi beaucoup enrichi en 1911. Bien que ce soit la section des collections préhistoriques qui se soit la plus accrue, la section du moyen âge a fait aussi de nombreuses acquisitions, entre autres, de plusieurs sculptures sur bois qui avaient figuré à l'exposition de Strängnäs, en 1910, par exemple, les curieuses images de la Vierge et de saint Jean pleurant de Toresund, saint Michel d'Österhaninge et la Madone de Vagnhärad, reproduits dans la *Revue* (1911, p. 300 et 305), ainsi que le beau tissu de Grödinge (reproduit p. 481) et les superbes fragments d'une chape de Kulma.

Le *Nordiska museet*, musée historique et ethnographique, organise périodiquement des expositions de ses collections qui ordinairement restent emmagasinées. Pendant les mois de janvier et de février a eu lieu une « exposition de Stockholm », où l'on a réuni tout ce que possède le musée pour illustrer l'histoire artistique de la capitale. La plus grande partie fut composée de fragments d'anciennes maisons détruites. Le plus remarquable était une collection de sculptures décoratives du temps de la Renaissance et du style baroque : je signale : de beaux débris du château royal brûlé en 1697 de la fin du XVIe siècle, œuvre de Willam Boy, sculpteur et architecte flamand qui y travailla ; de beaux masques d'hommes et d'animaux provenant du palais du comte M. G. de la Gardie — bâtiment somptueux appelé « Makalös » (= sans pareil) — où collabora le sculpteur français George Baselaque (vers 1650) ; quatre reliefs allégoriques de plâtre, œuvres, je crois, de l'école de Jacque Philippe Bouchardon († 1753), qui travailla pendant les vingt dernières années de sa vie à Stockholm ; d'intéressantes collections de fer forgé et de briques vernissées du commencement du XVIe siècle [1].

1 Plusieurs sont reproduits par M. [illegible] dans son ouvrage : *Zur Topographie [illegible]* (Stockholm, 1910).

— Un nouveau musée vient d'être ouvert au public : la collection de tableaux de l'école des hautes études de la capitale que, jusqu'ici, les étudiants seuls pouvaient voir. Elle renferme des œuvres soit des maîtres suédois, soit d'étrangers. Parmi ces dernières on trouve une *Madone* de Signorelli et une autre de l'école de Véronèse, un *Saint Georges combattant le dragon* est attribué à Gherardino de Santa Croce et une esquisse de Tiepolo pour son admirable fresque : *Le banquet d'Antoine et Cléo-*

[illegible]

pâtre, au palais Doria de Venise. Une très belle toile, peinte par Breughel le Jeune, représente des paysans [illegible] par [illegible]. Des [illegible] flamands et hollandais de moins grande réputation y figurent en grand nombre. Le professeur Osvald Sirén a nouvellement fait paraître un grand catalogue raisonné et richement illustré de cette collection dont la partie principale provient d'un legs de Mme Helen Berg.

[illegible]

trefois l'église des franciscains fondée par le roi Magnus Ladulas († 1290) pendant la dernière moitié du XIIIe siècle et depuis le commencement du XVIIe siècle le panthéon national où sont inhumés presque tous les rois et les capitaines célèbres de Suède. Cependant on pensait que le chœur ne fut bâti qu'en 1569-1575 par le roi Jean III qui, pendant ces années, fit restaurer l'église et qui y fit dresser deux monuments en pierre sur les tombes du fondateur et celle du roi Charles VIII († 1470), œuvres du sculpteur flamand Lucas van der Werdt. Les recherches archéologiques faites par l'architecte Sigurd Curman ont prouvé que le chœur date de la même époque que les autres parties de l'église et il a trouvé sur les voûtes d'une des chapelles latérales une image peinte d'un roi tenant dans sa main un modèle d'église, du commencement du XIVe siècle, qu'il suppose être le portrait de Magnus Ladulås lui-même.

— Les administrateurs de l'*église de Saint-Nicolas* (maintenant appelée « Storkyrkan » = la grande église), la plus ancienne et la plus intéressante de la capitale, ont décidé d'organiser une exposition permanente des objets d'argenterie et des vêtements ecclésiastiques de l'église, jusqu'ici enfermés dans des coffres et des armoires. C'est une excellente résolution. Quoique le trésor ne renferme pas des spécimens très anciens — la plupart datent du XVIIe et du XVIIIe siècle — c'est une collection précieuse pour l'histoire de l'art. On compte 14 chapes et chasubles, 17 devants-d'autel richement brodés, une grande croix avec les figures du Sauveur et de sainte Marie-Madeleine, le tout en argent, donnée en 1650 par le comte M. G. de la Gardie, un retable avec une image de saint Nicolas pris, en 1703, comme butin en Lithuanie, des calices, des patènes et différents autres objets.

— Grâce à la libéralité d'un donateur anonyme on va dresser à Stockholm une copie en bronze du célèbre *Saint Georges luttant contre le dragon*, groupe colossal en bois, une des plus belles manifestations de l'art septentrional. L'œuvre, vrai monument national, conservée dans l'église de Saint-Nicolas après un séjour de plusieurs années au Musée des Antiquités nationales, fut commandée par l'église pour perpétuer le souvenir de la bataille, gagnée par les Suédois contre les Danois en 1471, au mont de Brunkeberg devant les portes de Stockholm par laquelle la liberté du pays fut définitivement conquise. Son auteur est le sculpteur luebéckien Bernt Notke [1], qui y travailla de 1484 à 1489, quand le monument fut dressé dans l'église. La copie est faite d'après un modèle fidèlement exécuté en plâtre, car la polychromie fragile de l'original ne permet pas un moulage direct. Le groupe comprend aussi une image de la princesse sauvée, mais qui est sans doute d'une main différente, probablement un des auxiliaires de Notke, Henryk Wylsyck. Jusqu'à présent les ressources ne permettaient pas de la reproduire ; mais la générosité du même donateur va le rendre possible. Tout cet ensemble sera érigé sur une place de la Cité entourée de maisons anciennes.

1. Cf. Roosval : *Die Sank-Georges-Gruppe der Stockholmer Nicolaikirche*, *Jahrbuch der kgl. preuss. schen Kunstsammlungen*, 1906, p. 107-117.

Strängnäs. (Sudermannie). — Le musée des antiquités ecclésiastiques de la province de Sudermannie vient d'être réorganisé par l'auteur de ces lignes. Le musée est renfermé dans une annexe ancienne de la cathédrale, mais un nombre considérable de retables et de statues sont exposés dans l'église elle-même, où ils font une décoration superbe. La collection des étoffes surtout est riche et intéressante. On y trouve de beaux spécimens de chapes et chasubles brodées des XVe et XVIe siècles, d'origine flamande, allemande et suédoise, une grande tenture suédoise de la fin du XVe siècle, des baldaquins de la même époque. La collection de sculptures sur bois est aussi digne de mention. Un catalogue raisonné et illustré a été publié. Un certain nombre des objets du musée sont déjà connus des lecteurs de la *Revue* par mes articles sur l'exposition d'art religieux ancien de Strängnäs en 1910 (Voir *Revue*, 1911, juillet-août, novembre-décembre.)

Vadstena (Ostrogothie). — On sait que sainte Brigitte a fait bâtir dans cette ville un couvent célèbre vers le milieu du XIVe siècle ; toute la belle église et une partie considérable des bâtiments d'habitation subsistent encore. Une société s'est constituée pour réunir et conserver les monuments concernant la sainte et son ordre, surtout ceux de Vadstena. On projette la fondation d'un musée, pour lequel on espère obtenir la concession de certaines parties du couvent maintenant employé comme hôpital, et surtout du réfectoire ancien des moines voûté d'ogives qui formera une belle salle d'exposition. Toute une collection de retables, de statues de bois, de pierres tombales est aujourd'hui conservée dans l'église qui sert d'église paroissiale ; elle serait, dans le couvent, placée d'une manière plus favorable que maintenant. Le président de la société est M. C. M. Kjellberg, chef des archives des provinces du sud, à Vadstena.

Carl R. af. Uggas

BIBLIOGRAPHIE

BRUNE (Abbé Paul). **Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France : Franche-Comté.** Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie. 1912. in-4°. XXIX-339 p. Publications pour faciliter les études d'art en France.)

La Bibliothèque d'art et d'archéologie vient d'inaugurer, par la publication du travail de M. l'abbé Brune, la série des *Dictionnaires des artistes et ouvriers d'art de la France*. Sous la direction de M. André Girodie qui, par sa compétence presque encyclopédique et ses connaissances bibliographiques très complètes, était tout désigné pour ce long et difficile travail, des érudits spécialisés dans l'étude d'une région ont été chargés de recueillir toutes les notes, tous les renseignements possibles sur les artistes de cette région ; non seulement ils explorent les documents d'archives, les minutes des notaires, les papiers de famille, mais même quelquefois ils se réfèrent à la tradition orale, et cette source n'est pas une des moins intéressantes. On comprendra facilement que cet immense travail ne pouvait être exécuté que par des savants locaux ; mais il fallait guider ces savants, établir les principes des dictionnaires, reviser toutes les notices, leur donner l'unité nécessaire à des volumes devant former une même collection, compléter la bibliographie à l'aide de répertoires, souvent inconnus en province, et dont quelques-uns, manuscrits, n'existent qu'à la Bibliothèque d'art et d'archéologie : tel a été le travail de M. Girodie.

Dans l'introduction l'auteur expose l'histoire de l'art dans la province. Puis un répertoire bibliographique fait connaître les sources de la documentation. Le Dictionnaire proprement dit contient « les notices biographiques et le catalogue de l'œuvre des artistes et ouvriers d'art nés dans la province ou s'y rattachant par un lien familial ou artistique ». L'auteur étudie les dynasties d'artistes de souche provinciale qui travaillèrent en dehors de leur région, et ceux qui venus du dehors exercèrent dans cette région. Les notices énoncent les faits et énumèrent les œuvres sans appréciation critique ; chacune d'elles se termine par l'exposé des sources, chaque fait rapporté s'appuyant sur une référence. Un index alphabétique, par M. Etienne Deville, groupe les noms de personnes et de lieux cités au cours de l'ouvrage.

Nous souhaitons que cette belle série qui rendra de si grands services aux travailleurs qui n'avaient jusqu'à présent aucun moyen de vérification pour les artistes de province, se complète rapidement. Huit volumes sont en préparation et ils sont confiés à des savants qui, comme l'abbé Brune, sauront conduire à bon terme cet immense travail. Et nous félicitons le fondateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie d'avoir facilité la composition et la publication de ces dictionnaires qui font le plus grand honneur à sa Bibliothèque.

M. A.

STEIN (Henri). **Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, notice historique et archéologique.** Paris, H. Laurens, 1912. in-18. 251 p., pl. et fig.

Voici un nouveau volume de la collection des Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments, publiées sous la direction de M. Paul Vitry. Il est consacré au Palais de Justice et à la Sainte-Chapelle de Paris et renferme à côté de l'histoire des monuments et de leur description, l'histoire des faits qui s'y sont déroulés.

La première partie du volume comprend une notice historique du Palais : vestiges anciens, constructions jusqu'au XVIIe siècle, unes diverses. Après les incendies de 1618 et de 1776, bien des coins anciens du Palais ont disparu. A la fin du XVIIIe siècle, Couture refait la façade principale. Desmaisons agrandit la cour du mai et Jacques-Denis Antoine reconstruit le tribunal d'appel. Au XIXe siècle, l'architecte Huvet est chargé d'isoler, agrandir et transformer le palais. Le feu conservant le plus possible ce qui rappelle encore le passé, Duc et Donnet puis Donnet continuent les travaux de restauration. M. Albert Tournaire construit actuellement les bâtiments qui longent le petit bras de la Seine.

Au milieu de tous ces travaux on négligea un point important : le dégagement de la Sainte-Chapelle, aujourd'hui cachée au milieu d'immenses bâtiments qui l'enserrent de tous côtés. La Sainte-Chapelle, [illegible] un chef-d'œuvre. Elle fut construite par ordre de saint Louis, de janvier 1246 au 25 avril 1248, pour enfermer les reliques provenant des Lieux Saints et données au roi de France par l'empereur Baudouin, de Constantinople. Elle coûta 40.000 livres tournois. Elle comprend deux étages, l'étage supérieur beaucoup plus élancé que l'étage inférieur.

suivant le type des chapelles particulières comme la chapelle de l'évêché de Paris. Elle était surmontée d'une flèche qui fut reconstruite à différentes reprises entre autres après le grand incendie du 26 juillet 1630, qui détruisit entièrement les combles. La tradition a toujours attribué à Pierre de Montereau l'exécution de la Sainte-Chapelle, et bien que nous n'ayons aucune preuve absolue, il semble logique que le roi ait choisi pour construire sa chapelle l'architecte qui était alors le plus célèbre, qui reconstruisait la nef de Saint-Denis et qui, quelques années plus tard, allait continuer à la cathédrale de Paris les travaux de Jean-de-Chelles.

La plupart des sculptures sont modernes et ont été exécutées par Delarue, Pascal et Geoffroy Dechaume lors de la grande restauration commencée en 1837 par Duban et Lassus. Le dallage historié est également moderne. Les grandes verrières de la chapelle haute remontent en partie à la seconde moitié du XIIIe siècle ; elles ont été restaurées par Henri Gérente, puis par Steinheil avec la collaboration de l'architecte Lusson ; on y voit représentée l'Histoire de l'Ancien Testament, les légendes de la Croix, de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Evangéliste, le Triomphe du Christ.

Le volume de M. Stein, appuyé sur une abondante bibliographie et sur un grand nombre de références inédites aux sources, et richement illustré de 36 pl., de 11 fig. dans le texte et de 3 bons plans, se termine par un chapitre sur les épaves de la Sainte-Chapelle conservées dans les collections publiques : l'arc de Nazareth, aujourd'hui au musée Carnavalet, l'escalier de la Cour des Comptes et d'autres fragments au musée de Cluny, des tableaux et des émaux au musée du Louvre, le bâton cantoral et le Grand Camée représentant la glorification de Germanicus, au Cabinet des médailles, enfin quelques manuscrits, dont deux sont conservés à la Bibliothèque nationale.

Marcel AUBERT.

DIMIER (Louis). **Les Primitifs français.** — BLUM (André). **Mantegna.** — FOCILLON (Henri). **Benvenuto Cellini.** — Paris, H. Laurens, 1912. 3 vol. in-8°, pl. et fig. (Les grands artistes.)

Le volume de M. Dimier sur les Primitifs français, est une thèse, développée déjà en 1905 dans une suite d'articles sur les *Origines de la peinture française*, publiée dans *les Arts*, et érigée contre celle qu'avait soutenue Bouchot à la suite de l'Exposition des primitifs en 1904. L'auteur prend la peinture française à partir du règne de Philippe de Valois, montre que la plus brillante période des beaux-arts en France au moyen âge est la première moitié du XIVe siècle, étudie l'histoire de la peinture à la cour du duc de Berry, en Bourgogne et à la cour du roi, en explique la renaissance à l'époque de Charles VII, sous l'influence de Van Eyck, puis la transformation sous Charles VIII, par un effet de l'italianisme. L'influence de Giotto et des Siennois aurait formé l'art de l'Europe, et M. Dimier fait bon marché de nos primitifs et de nos vieilles peintures françaises. Nous ne pouvons en ces quelques lignes discuter cette théorie, exposée d'ailleurs avec autant de science que de vigueur.

Dans son volume sur Mantegna, M. André Blum a mis en œuvre les documents découverts récemment et les derniers travaux consacrés au maître ; il nous donne une biographie critique du peintre et le situe au milieu de la société italienne quattrocentiste. Au fur et à mesure qu'il trace la biographie de Mantegna, M. Blum étudie ses grandes œuvres, les fresques des Eremitani, le triptyque de San Zeno à Vérone, dont la prédelle est conservée au musée du Louvre et au musée de Tours, les travaux entrepris pour la famille de Gonzague et en particulier la magnifique *Madone de la Victoire*, commandée par François de Gonzague en 1495, après la bataille de Fornoue ; et les grandioses fresques conservées aujourd'hui au château de Hampton Court : les *Triomphes*. Cet intéressant volume se termine par un chapitre très documenté sur l'œuvre gravé de Mantegna, où M. Blum s'est efforcé de séparer les véritables gravures du maître, dont le faire est si particulier, de toutes celles qui lui sont attribuées.

Dans cette même collection, M. Henri Focillon a consacré à Benvenuto Cellini, une excellente étude. La biographie de cet orfèvre abonde en faits saisissants et parfois dramatiques ; M. Focillon le suit pendant ses premiers voyages, à Rome, puis à Mantoue, en France, où il travaille pour le roi, à Florence enfin, et à chaque voyage, l'auteur nous dépeint le milieu où évolue l'artiste. L'étude de son œuvre est intimement liée à celle de sa vie, et M. Focillon la juge, avec une impartialité remarquable. Le premier et le dernier chapitre sont consacrés aux origines et à l'évolution de l'orfèvrerie en Italie et, à ce propos, l'auteur esquisse en quelques lignes largement tracées l'histoire des arts décoratifs à l'époque de la Renaissance italienne.

L. R.

VITRY (Paul). **Le Musée de Tours.** Paris, H. Laurens, 1911, in-8°, 68 p., 100 pl. Musées et collections de France.

La ville de Tours ayant racheté à l'Etat, qui l'avait repris aux archevêques, en 1905, le Palais archiépiscopal, décida, sur l'initiative du maire, M. Pic-Paris, d'y transporter le musée, et M. Vitry fut chargé d'organiser le nouveau musée ; l'emménagement fut mené très rapidement, et dès novem-

bre 1910 les salles étaient ouvertes au Public. Les peintures occupent les grandes salles du premier étage, et les petites salles attenantes ; elles sont rangées autant que possible par écoles : écoles étrangères, école française du XVIIe, du XVIIIe s., copies anciennes, petits-maîtres de la première moitié du XIXe siècle, portraits tourangeaux, paysages modernes, empruntés pour la plupart à la région de la Loire. La sculpture, composée surtout de modèles de statues modernes, s'abrite dans la grande galerie de l'Officialité décorée à la fin du XVIIIe s. Au rez-de-chaussée, on a cree l'amorce d'un musée d'art décoratif et industriel, appelé à devenir très important, et l'on a installé deux salles rétrospectives, l'une consacrée au grand peintre et miniaturiste tourangeau du XVe s. Jean Fouquet, l'autre au graveur, né et mort à Tours, Abraham Bosse : des photographies et des héliogravures représentent les œuvres de Fouquet, aujourd'hui disséminées à travers le monde. Il faut féliciter M. Vitry de cette excellente idée ; il serait fort intéressant pour l'histoire de l'art provincial de compléter ainsi l'œuvre des artistes indigènes, peu des photographies.

Dans la substantielle introduction du catalogue, qu'avec l'aide de la municipalité, il publie aujourd'hui dans la série sur les musées créée par M. Laurens, M. Vitry nous donne l'histoire des bâtiments du Musée, ancien Palais archiépiscopal ; puis, l'histoire des collections, dont le noyau enrichi par les dons de l'État et de riches collectionneurs, est formé des dépouilles des châteaux de Chanteloup, d'Amboise, de Richelieu, des abbayes de Marmoutier, Beaumont-les-Tours et autres, rassemblées, pendant la Révolution par les soins vigilants d'un professeur de dessin, ancien archiviste du chapitre de Saint-Gatien, nommé Antoine Rougeot. Dans une troisième partie, M. Vitry indique les dispositions actuelles du Musée.

A la suite du catalogue, assez sommaire, mais facile à consulter, M. Vitry a publié un grand nombre d'illustrations, reproductions, d'après des photographies exécutées en grande partie sous les auspices de M. Doucet pour la Bibliothèque d'art et d'archéologie, des principales pièces du Musée.

Marcel AUBERT.

GANZ (Paul). **Hans Holbein d. J., Des Meisters Gemalde in 252 Abbildungen.** Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, in-8°, 262 p., 252 fig. (Klassiker der Kunst.)

Voici le t. XX de cette très importante collection où sont publiées, réunies en un volume, précédées d'une préface biographique et suivies d'explications, les œuvres des grands artistes de tous les temps et de tous les pays : Raffaël, Rembrandt, Titien, Dürer, Velasquez, Michel-Ange, Fra Angelico, Uhde. Le professeur Ganz, sous les auspices duquel est [illegible] du musée de Bâle et certainement à l'heure actuelle un des historiens [illegible] Holbein : il s'est heurté à toutes sortes de difficultés pour reconstituer l'œuvre du maître : bien des dates, bien des identifications [illegible] bien des attributions [illegible] ; il publie d'abord les tableaux et peintures murales d'Holbein, par ordre chronologique : premier séjour à Bâle [illegible] ; deuxième séjour à Bâle 1519-1526, premier séjour en Angleterre 1526-1528, [illegible] à Bâle 1528-1531, deuxième séjour en Angleterre 1532-1543. Holbein, peintre du roi de 1536 à 1543. Il donne [illegible] certain nombre de reproductions d'après des dessins originaux et des copies de peintures décoratives et de tableaux perdus, entre autres d'après les gravures qu'exécuta Wenzel Hollar [illegible] Holbein. Dans une sorte de supplément, M. Ganz publie les tableaux douteux ou faussement attribués à Holbein, et les copies les plus importantes des œuvres du maître. Le Volume contient [illegible] beaucoup que la reproduction des [illegible] une étude très approfondie de ces œuvres, et c'est à ce double titre que nous sommes heureux de le signaler ici.

H. E.

GAUTIER (Pierre-Juste Suttermans, peintre des Médicis. Bruxelles, G. Van Oest, [illegible] in-8°, 139 p., XXXII pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

L'Autrichien Suttermans [illegible] XVIIe [illegible] le peintre de la Cour des Médicis. [illegible] XV [illegible] de Martin. [illegible] son premier maître [illegible] Pourbus II, peintre de la Cour de France, montra à son compatriote la voie dont il ne s'écarta plus. Une circonstance fortuite favorisa son départ pour le pèlerinage au delà des Alpes qui attirait à cette époque tous les artistes. Il accompagna à Florence des tapissiers parisiens appelés par Cosme II, grand-duc de Toscane. Présenté au prince, Suttermans fit le portrait du doyen des tapissiers, [illegible] « prit prompt, manières courtoises, tenue de gen[illegible] « en chacun de ses gestes, il rallia immédiatement « toutes les sympathies et désormais vécut par« sible, joyeux et honoré, comme un Prince Char[illegible]

Suttermans fit plusieurs portraits de Cosme II et de ses successeurs Ferdinand II et Cosme III ; la faveur des grands ducs lui valut des commandes nombreuses de la part des princes, aussi bien [illegible]

Savants, religieux, hommes de guerre furent également ses modèles.

Avec une sagacité parfaite, M. Bautier a mis en lumière la plupart des œuvres de l'artiste ; il a scruté les influences reçues ou données, les relations avec d'autres maîtres, tels que Van Dyck et Rubens. Sa critique éveillée écarte les œuvres douteuses et propose des attributions qui forcent l'attention.

A tout prendre, M. Bautier a raison de dire que Suttermans a légué sur la dynastie toscane au XVIIe siècle, un témoignage dont la valeur documentaire méritait d'être soulignée. S'il faut admettre que le talent du peintre est très inégal, on ne peut méconnaître les qualités de son dessin et de sa palette ; ses personnages ont une attitude véridique et noble ; ses étoffes dégagent un charme captivant ; Titien et Tintoret l'influencèrent. Au dire de Wauters, l'Ecole flamande ne connut pas de meilleur portraitiste après Rubens, Van Dyck et Corneille Levos.

Le travail de M. Bautier mérite des éloges pour le fond et la forme ; il atteste un louable souci d'exactitude dans la documentation et un sens artistique très affiné.

JOS. CASIER.

DACIER (ÉMILE). **La Revue de l'art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909.** Paris, 28, rue du Mont-Thabor, 1911, gr. in-8°, 150 p.

La *Revue de l'art ancien et moderne*, fondée par M. Jules Comte, a commencé à paraître au mois d'avril 1897, et elle comprend jusqu'à la fin de l'année 1909, date où s'arrête la présente table, 153 fascicules, qui forment un ensemble de 26 tomes semestriels à pagination continue. M. Émile Dacier, collaborateur de M. J. Comte dès les premières années de la *Revue*, vient de publier une excellente table très claire et très facile à consulter. Elle se divise en deux parties : la première est une table méthodique où les articles sont partagés, d'après leurs sujets, entre diverses rubriques classées alphabétiquement ; les matières sont dans chacune des rubriques, sauf indication contraire, classées suivant l'ordre chronologique. La deuxième partie est une table alphabétique, composée de quatre éléments classés par ordre alphabétique et différenciés par le type des caractères : les titres des articles, les noms des auteurs d'articles, les titres et les auteurs d'ouvrages dont il a été publié des bibliographies. On ne saurait trop féliciter M. Jules Comte d'avoir entrepris cette table, et M. Émile Dacier de l'avoir exécutée avec un soin et une méthode remarquable, et d'avoir ainsi facilité la consultation de la magnifique collection que forment les 13 premières années de la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

M. A.

GIARD (RENÉ) et GRIMONPREZ (LÉON). **Histoire de Lambersart.** Lille, Giard, 1911, in-8°, 286 p. et 5 plans.

Lambersart, gros bourg situé aux portes de Lille, a maintenant son histoire, claire, bien ordonnée, appuyée sur des bases solides. Cet excellent ouvrage présente un réel intérêt archéologique. M. Giard a trouvé aux Archives du Nord et publié avec le plus grand soin plusieurs fragments des comptes de l'Eglise, de 1487 à 1523. Ces années correspondent à une importante réfection de l'édifice. En 1487 on reconstruisit le clocher. Tous les habitants y contribuèrent, soit de leurs deniers, soit en aidant à charrier la pierre, le bois et « aultres estoffes ». Le clocher fut orné d'un « coquelet » doré de fin or. Ce furent les « jovenes compaignons à mariet » et les « petits compaignons enfans » qui le donnèrent. Ces comptes contiennent diverses autres mentions curieuses depuis le « blancq coullon à faire le Saint Esprit au jour de Penthecouste » (1488) jusqu'au gros livre de chœur relié par le corroyeur du village. Un crucifix orné de l'image des quatre évangélistes fut placé dans l'église en 1511 et les comptes donnent tout le détail de sa sculpture. L'ancienne église de Lambersart a été malheureusement démolie en 1893. La dévotion locale à saint Calixte a survécu. En 1497, les marguilliers avaient acheté chez un « bimbelotteur » de Tournai, 576 « ensaignes » ou médailles, sans doute en plomb, pour les vendre aux pèlerins.

Claude COCHIN.

STEFFEN (HUGO). **Über Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude.** (*Die Christliche Kunst*, octobre-décembre 1911.)

Ce sont surtout des articles sur l'art religieux contemporain que publie *Die Christliche Kunst*, la très intéressante revue de Munich ; les travaux d'archéologie y sont rares, et nous n'avons pas souvent à y glaner pour nos lecteurs. Nous signalons l'étude consacrée par l'architecte Hugo Steffen aux conditions exigées pour la restauration, l'agrandissement ou le dégagement des vieilles églises.

J. C.

Étant donnée l'importance des matières, les publications récentes ont dû être reportées au n° de juillet-août.

Le Propriétaire-Gérant : André RAMEL.

LES CHAPITEAUX HISTORIÉS DE NOTRE-DAME DU PORT A CLERMONT

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

Les chapiteaux historiés de Notre-Dame-du-Port ont attiré souvent l'attention des archéologues[1] ; le musée du Trocadéro en possède quelques bons moulages, qui ont été reproduits bien des fois ; on ne peut dire cependant que les études un peu fragmentaires auxquelles ils ont donné lieu aient élucidé tous les problèmes qu'ils soulèvent. Les inscriptions, dont quelques-uns sont couverts, n'ont même pas été lues entièrement ; le seul nom de sculpteur qu'elles nous révèlent a été défiguré d'une manière étrange. L'intérêt que présentent les détails de leur iconographie n'a peut-être pas été mis suffisamment en lumière. Si l'on excepte la cathédrale de l'évêque Étienne II (950-980) dont la crypte a été retrouvée au cours des fouilles de 1908 sous le chœur de la cathédrale actuelle, Notre-Dame-du-Port passe pour être le plus ancien spécimen qui existe aujourd'hui de la grande basilique auvergnate construite avec tout son développement. L'étude de ses sculptures, comparées à celles des autres églises du Puy-de-Dôme, a donc une grande importance pour la chronologie de ces monuments, dont l'histoire reste à écrire. Ce n'est d'ailleurs qu'après de nombreuses études de détail, analogues à celle que M. l'Abbé Rochias a publiée sur les chapiteaux de Saint-Nectaire[2], que l'on pourra arriver à dresser un tableau d'ensemble du développement de la sculpture romane en Basse-Auvergne.

Si l'on excepte le portail sud qui a conservé des fragments d'une composition iconographique[3], on peut dire que l'ornementation sculptée de Notre-Dame-du-Port se trouve toute entière dans les demi-chapiteaux de ses colonnes engagées, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et dans les huit chapiteaux, sculptés sur toutes leurs faces, qui surmontent les piliers monocylindriques du sanctuaire. Nous laisserons de côté, malgré l'intérêt qu'ils présentent, les chapiteaux barlongs, sculptés aussi sur les quatre faces des colonnettes de triforium ; ils sont exclusivement couverts de feuillage et il en est de même des colonnettes qui soutiennent les arcatures aveugles aux façades nord et sud, ainsi que de celles qui, à l'intérieur, encadrent les fenêtres

1. Chardon du Ranquet, *Études sur les sculptures de Notre-Dame du Port de Clermont*, [illegible] 1[illegible] ; A. [illegible], *Histoire de l'Art depuis les temps chrétiens*, I, p. 601 [illegible] ; [illegible], *Recherches sur les [illegible] de la sculpture française du XIe siècle*, (*Revue Archéologique*, 1907, I, [illegible] ; [illegible], *Bull. Mon.*, [illegible], p. [illegible]).

2. *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire*, [illegible] en 1[illegible]

3. Sur ce portail voy. *Revue de l'Art chrétien*, 1909, p. 11[illegible].

des absidioles. Le narthex ne possède non plus aucun chapiteau historié ; il convient pourtant de signaler que les demi-chapiteaux de ses colonnes engagées, diffèrent par leur caractère archaïque de ceux des nefs et du chœur. Les feuilles d'acanthe y sont traitées presque en méplat, collées pour ainsi dire à la corbeille et déchiquetées par le trépan. Une base en marbre blanc, de profil plus correct que ceux des bases voisines, peut provenir du remploi d'une colonne antique. Enfin deux de ces chapiteaux méritent d'être notés pour leur aspect plus original que décoratif. Leur corbeille est remplacée par un cube de pierre, découpé comme si on avait voulu représenter une pile de livres ; les moulures qui ont l'air d'avoir été profilées avec des outils de menuisier sont peut-être une imitation grossière et exagérée des moulures d'un chapiteau d'ordre toscan. Ce type assez rare a été signalé par M. Bertaux dans la crypte d'une église des Abruzzes[1] : quelle qu'en soit l'origine, il représente un art très archaïque et nous sommes sans doute ici dans la partie la plus ancienne de l'église.

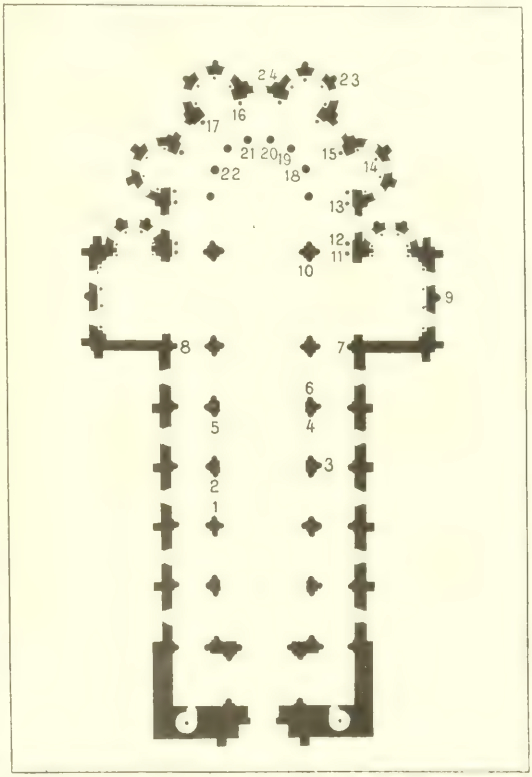
Nous laisserons aussi de côté les douze colonnes de la crypte, dont les fûts sont reliés au tailloir carré par une simple moulure, pour considérer uniquement les cinq travées des nefs séparées par des piliers à trois colonnes, le carré du transept limité par des piliers cruciformes, le rond-point formé par huit colonnes, enfin le déambulatoire avec ses quatre absidioles encadrées de colonnes à chapiteaux sculptés, à l'intérieur comme à l'extérieur. Sur les 98 chapiteaux qui forment cette décoration, 24 seulement sont historiés de personnages ou d'animaux : sur tous les autres règne la feuille d'acanthe, entremêlée parfois de végétaux différents ou interrompue par des entrelacs. Elle a été traitée d'ailleurs avec une véritable verve : des chapiteaux antiques ont servi certainement de modèles, mais ils ont été reproduits avec une grande liberté ; il n'y a pas deux de ces chapiteaux qui soient absolument semblables et il semble que les sculpteurs se soient efforcés de tirer d'un motif uniforme les effets les plus variés.

Au milieu de cette forêt d'acanthe les chapiteaux historiés sont un peu perdus ; ils forment cependant quelques groupes compacts dans le haut des nefs, dans le chœur et dans la partie méridionale du déambulatoire. Aucune méthode ne semble au premier abord avoir dirigé leur répartition. Les sujets les plus différents se succèdent ou se font face. Cependant, si on ne peut parler d'un programme systématique, une étude plus attentive permet d'apercevoir quelques intentions. Il est facile de voir tout d'abord que la décoration se fait de plus en plus riche à mesure que l'on approche du sanctuaire *(fig. 1)* : sur les 24 chapiteaux historiés, 8 seulement ornent la nef ; le chœur et le déambulatoire en ont 13 et les trois autres sont à l'extérieur.

On peut diviser en trois classes les motifs qui ornent ces chapiteaux. Les uns sont purement décoratifs ; ils contribuent à faire l'église plus belle, sans offrir aucun enseignement religieux : c'est tout au plus si l'on peut apercevoir dans quelques-uns d'entre eux une intention symbolique. D'autres au contraire sont là pour l'instruction des fidèles et forment, à l'aide de leurs personnages, comme une morale en action. Enfin sept de ces chapiteaux sont ornés de sujets iconographiques : trois d'entre eux se trouvent dans la nef, un autre orne le transept à l'extérieur et les trois plus importants, consacrés à la Vierge patronne de l'église du Port, surmontent les colonnes du sanctuaire. On ne peut méconnaître dans cette disposition un parti-pris que l'on retrouve dans d'autres basiliques auvergnates. C'est ainsi qu'autour du chœur de Saint-Nectaire on aperçoit successivement la Résurrection, le Jugement dernier, la vie de saint Nectaire, la Transfiguration, la Passion. De même les chapiteaux du chœur d'Issoire représentent les épisodes de la Passion, de la Résurrection et des apparitions du Christ après sa mort. Un des chapiteaux du chœur de Mozat avait aussi pour sujet la Résurrection. On retrouve, semble-

1 [illegible]

t-il, dans la décoration sculptée des églises auvergnates des traces d'une tradition très ancienne qui remontait aux origines mêmes de l'art chrétien. Une lettre célèbre de saint Nil au préfet Olympiodore nous montre qu'au début du Ve siècle on trouvait naturel d'orner les nefs des basiliques de peintures représentant des scènes de genre (animaux poursuivis par des chasseurs, etc...), tandis que les épisodes de l'Ecriture sainte et les portraits des patrons de l'église étaient réservés au sanctuaire[1]. C'est une tendance analogue qui paraît s'être conservée en Auvergne, au moins dans quelques églises. Cette règle n'était pas d'ailleurs observée très rigoureusement, car à Saint-Julien de Brioude les seuls chapiteaux iconographiques de l'église se trouvent justement dans les nefs. Cette velléité d'attachement à un passé très ancien n'en est pas moins réelle à Notre-Dame-du-Port et elle valait la peine d'être signalée.



I. Chapiteaux décoratifs.

Le groupe des chapiteaux décoratifs révèle deux sources d'inspiration différente. Les uns ont été exécutés d'après des modèles de sculpture antique : les autres sont la traduction en relief de motifs empruntés à une technique différente de la sculpture.

A la première catégorie appartient un demi-chapiteau de la nef (plan, n° 1), malheureusement très endommagé et mal dégagé du badigeon qui le recouvre encore. Sous le tailloir carré on aperçoit un faux tailloir cintré avec rose corinthienne sur la face principale. La corbeille est bordée en bas de cinq palmettes d'acanthe toutes droites. Sur les côtés deux figures féminines ailées, le corps penché en avant, un genou en terre, tiennent de la main droite un bouclier ovale. Des répliques de ce chapiteau se trouvent dans d'autres églises d'Auvergne. Dans le collatéral nord de Mozat, les deux femmes semblent sortir d'une touffe d'acanthe et tiennent de la main droite le bouclier sur lequel elles posent la main gauche. C'est l'attitude de la Victoire gravant des exploits sur un bouclier, que l'on aperçoit sur la colonne Trajane et à l'arc de triomphe de Constantin[2]. Le chapiteau de Mozat est admirablement conservé et a gardé des traces

1. S. Nil Epist. *Pat. Gr.*, t. 79, 577.
2. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, I, p. 37-38.

d'une coloration assez harmonieuse. Un autre exemple, aussi endommagé que celui de Clermont, existe à Saint-Nectaire[1] et il est intéressant de retrouver le même motif sur un chapiteau du cloître de Moissac[2]. Il est probable que tous ces spécimens dérivent d'un prototype commun, employé dans l'ornementation gallo-romaine, où la représentation des Victoires dans diverses attitudes était un sujet banal[3]. Ce prototype était probablement un chapiteau. On sait quel usage fréquent la sculpture de l'époque hellénistique a fait des chapiteaux à volutes animées[4]. Or, par leur disposition et leur galbe, les chapiteaux auvergnats aux Victoires sont restés trop fidèles aux traditions corinthiennes pour qu'on ne suppose pas une imitation directe. Ils reproduisent le tailloir cintré, la rosette médiane (figurée à Mozat par un mascaron) et les volutes d'angle représentées par les deux têtes casquées des Victoires.

C'est aussi de l'art antique que relève le motif si banal des griffons affrontés autour d'un calice qui figure sur un chapiteau extérieur du chevet (plan, n° 24). Au centre se dresse une coupe côtelée supportée par un pied évasé. Les deux animaux sont à moitié assis, la patte droite levée, la queue passée entre les pattes de derrière et relevée. Les ailes éployées sont modelées très régulièrement : le corps lisse se détache avec beaucoup de relief. C'est là un motif favori des sculpteurs auvergnats. On le trouve, avec quelques variantes dans l'attitude ou dans la tête des animaux, à Chamalières près Clermont, à Mozat, à Ennezat, à Glaine-Montaigut, où il est répété deux fois dans le sanctuaire, à Saint-Saturnin, à Brioude, etc.... A Trizac (Cantal) les griffons sont remplacés par des chevaux ailés[5]. Bien que le griffon soit originaire de l'Orient et se trouve fréquemment dans l'art mycénien et dans l'art persan, sa présence sur des chapiteaux romans est un legs de l'art gallo-romain qui l'avait reçu lui-même de l'art grec. Sur les temples grecs, le motif des griffons affrontés autour d'une urne ou d'un calice est tout à fait banal : c'est un de ces ornements que l'art hellénistique a répandus dans le monde entier et qui ont pris un caractère cosmopolite. Les modèles ne devaient pas manquer aux sculpteurs de l'époque romane.

Faut-il chercher dans ces chapiteaux imités de l'art gallo-romain une intention symbolique ? La présence des Victoires dans une église chrétienne peut être un souvenir du symbolisme triomphal qui caractérise l'art de l'époque constantinienne. A ce point de vue le chapiteau aux Victoires se rattache au groupe des chapiteaux à couronne triomphale dont des spécimens ont été signalés sur les points les plus divers de la chrétienté, mais qui appartiennent à l'art des IVe et Ve siècles[6]. Il se peut que le type du chapiteau aux Victoires ait été créé à la même époque.

Les griffons étaient dans la mythologie païenne les gardiens des trésors sacrés. Le calice autour duquel l'art chrétien les représente, soit qu'ils en semblent simplement les gardiens, soit qu'ils se disposent à s'y abreuver, passe pour représenter l'Eucharistie. Il y a certainement quelque rapport entre ce motif et celui de la « Fontaine de Vie », symbole de la foi chrétienne, autour de laquelle se pressent tous les animaux de la création sur les miniatures de l'Evangéliaire d'Estchmiadzin et sur plusieurs manuscrits carolingiens[7]. Ce qui pourrait d'ailleurs justi-

1. Rochias (n° 15).
2. Muntz, *Journal des Savants*, 1888, p. 172.
3. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, 237.
4. Brehier, *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911, p. 14 et suiv.
5. De Rochemonteix, *Eglises romanes de Haute Auvergne*, p. 392.
6. Strzygowski et von Bercheim, *Amida*, Heidelberg, 1910, pl. XXII-XXIII et p. 272. — Begule et Bertaux, *Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux*, Caen, 1911 (Extrait du *Bulletin Monumental*, 1911, p. 199-211).
7. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, p. 20. Evangéliaire de Godescale et de Saint Medard à la Bibliothèque Nationale, (de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, pl. I et XVI).

fier cette opinion c'est la situation que le chapiteau aux griffons occupe assez souvent dans les églises auvergnates. A Notre-Dame-du-Port il est au chevet, à l'extérieur, il est vrai ; à Chamalières et à Glaine-Montaigut, au contraire, il se trouve à l'intérieur du sanctuaire : ici l'intention symbolique paraît certaine.

Il en va différemment des autres chapiteaux que l'on peut rattacher à cette imitation des modèles gallo-romains : il est impossible d'y trouver le moindre sens symbolique. L'un d'eux placé dans la nef (plan, n° 6) présente une corbeille toute classique, faite de deux rangées de feuilles à trois lobes avec caulicoles au-dessous des volutes corinthiennes ; au centre des trois faces les rosettes sont remplacées par des masques, celui du centre à longue barbe, ceux des côtés imberbes, tous trois ont une chevelure faite de boucles ondulées et détachées l'une de l'autre. Ce chapiteau aux masques apparaît assez souvent dans les églises auvergnates : de beaux

Fig. 2. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, CHAPITEAU (CLERMONT).

Fig. 3. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, CHAPITEAU (CLERMONT).

spécimens se voient à Mozat et à Saint-Nectaire. Ils reproduisent un modèle fréquent dans la décoration gallo-romaine, et que l'on trouve avec des variantes à Vaison[1] et à la Celle-Bruère (Cher)[2]. Il est impossible d'y voir, comme on l'a voulu quelquefois[3], un symbole de la Trinité qui serait absolument contraire aux traditions iconographiques du moyen âge.

Un autre chapiteau, situé au pilier sud-est du transept (plan, n° 10), est orné sur ses trois faces d'aigles aux ailes étendues, perchés sur le rebord d'une feuille d'acanthe recourbée (*fig.* 3). Le galbe est resté antique aux angles, les caulicoles sont remplacées par de larges feuilles frisées qui se recourbent ; par leur rencontre les ailes des oiseaux remplacent les volutes et leur tête tient lieu de la rosette corinthienne. L'aigle du milieu est entièrement de face, tandis que

1. M[illegible]
2. B[illegible]
3. B[illegible]

ceux des côtés tournent la tête vers lui. Les plumes des ailes et du corps sont indiquées par des rangées de lignes régulières. Ce chapiteau aux aigles a été pour les sculpteurs auvergnats un sujet de prédilection. De vraies répliques du chapiteau de Notre-Dame-du-Port se trouvent à Saint-Nectaire (deux fois)[1], à Royat dans la nef, à Ennezat[2], à Glain-Montaigut, à Mozat, etc... A la fin de l'antiquité l'aigle est un motif banal sur les chapiteaux, mais la plupart du temps, au lieu d'orner les faces, il est placé aux angles et la tête formant volute sert à supporter le tailloir[3]. De magnifiques spécimens d'aigles placés au milieu de la corbeille se trouvent dans les églises du sud-est, à la façade de Saint-Gilles, à Saint-Paul-de-Mausole (Bouches-du-Rhône)[4]. En Auvergne les monuments gallo-romains pouvaient offrir d'excellents modèles comme le prouve l'aigle découvert dans les ruines des thermes gallo-romains du Mont-Dore. L'interprétation d'après laquelle on aurait voulu représenter le Christ en croix, d'abord vivant, puis agonisant, puis mort[5], ne peut s'appuyer sur aucun fait précis : il faut remarquer d'ailleurs que sur un chapiteau complet du chœur d'Orcival l'aigle est sculpté sur les quatre faces. S'il y a eu à l'origine du choix de ce motif une idée préconçue, elle ne peut se rattacher qu'au symbolisme triomphal. L'aigle peut être le symbole de la victoire de l'Eglise et c'est bien ce sens que paraissent lui avoir donné les sculpteurs qui l'ont employé dans les basiliques des Ve et VIe siècles : il est plus difficile de savoir s'il représentait toujours la même idée aux yeux des chrétiens du XIIe siècle.

Fig. 4. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. GÉNIES AFFRONTÉS

Un chapiteau du sanctuaire, sculpté sur ses quatre faces (plan, n° 18), a conservé aussi le galbe corinthien : faux tailloir cintré, caulicoles, rosette remplacée par une grappe qui pend sur deux faces entre les têtes de deux génies ailés et affrontés *(fig. 4)*. Ceux de la face septentrionale sont vêtus d'une tunique courte à manches et serrée à la taille par une large ceinture ; sur leur épaule gauche on aperçoit la courroie à laquelle est suspendu le bouclier oblong dont ils se couvrent ; chacun d'eux brandit de la main droite une lance qu'il enfonce dans le bouclier de son adversaire ; les deux lances entrecroisées traversent les boucliers de part en part. De leur dos partent des ailes éployées qui se relèvent aux angles pour former les volutes. Les têtes assez grosses sont caractérisées par des moustaches relevées en crocs jusqu'aux oreilles ; la coiffure semble un casque

1. Rochias, nos 13 et 17.
2. Il sert de support à un calvaire et provient du collateral sud démoli.
3. Bréhier, *Etude sur l'histoire de la sculpture byzantine*, p. 18 et suiv.
4. Martin, *L'art romain II*, pl. XXXIII et XLV.
5. Rochias, nos 13 et 17.

rond pourvu d'ailes sur les côtés. Elle fait songer au « pétasos » de Mercure dont les sculptures gallo-romaines pouvaient offrir aux maîtres romans de nombreux modèles. Malgré leurs ailes ces génies ne sauraient représenter des anges et nous ne croyons pas que leur présence puisse s'expliquer autrement que par une intention décorative. Sur la face sud, le combat est traité un peu différemment. Les deux adversaires sont nus jusqu'à la ceinture indiquée par une étoffe festonnée ; les boucliers, dont la courroie passe sur le torse nu, sont opposés l'un à l'autre ; les ailes éployées se relèvent aux deux angles, et le guerrier de gauche, à la tête nue et bouclée, lève la main pour lancer une grosse pierre sur son ennemi. Un certain nombre de maladresses sembleraient indiquer que nous avons sous les yeux une interprétation libre, plutôt qu'une copie, d'un motif antique. C'est ainsi que sur la face nord la main droite de l'un des guerriers est placée d'une manière invraisemblable au-dessus de son épaule gauche : si le dessin était correct, elle eût dû être dissimulée par la tête et rien ne porte mieux que ce scrupule naïf, la marque d'une composition du XIIe siècle.

Fig. [illegible] — Notre-Dame-du-Port à Clermont. [illegible]

Enfin c'est aussi de la tradition antique que relèvent les chapiteaux dans lesquels les volutes d'angle sont remplacées par des atlantes, dont la tête soutient le tailloir et dont les jambes symétriquement repliées se métamorphosent en rinceaux d'acanthe. Tel est le chapiteau d'une colonnette de l'absidiole méridionale (plan, n° 14) ; ses deux personnages adossés sont imberbes et portent une tunique à manches étroites, à la fois collante et plissée, qui retombe en pointe entre les jambes, comme la tunique des mages sur certaines miniatures des Xe et XIe siècles ; leurs jambes repliées se transforment en tiges qu'ils saisissent avec les mains et qui se réunissent en un tronc commun au sommet duquel s'épanouit un magnifique soleil ; on y distingue une tête et des yeux. Tel est un des chapiteaux du chevet (plan, n° 16, à moitié caché par l'orgue), dont les personnages présentent un torse nu, assez bien modelé, avec saillie des muscles pectoraux, et entouré d'une ceinture qui retombe en pointe sur le devant ; leurs jambes forment des rinceaux qui s'épanouissent sur les côtés en rosaces ; en outre, entre les deux têtes est une large rosette bordée de gros pois, et ornée d'un masque de fauve à longues oreilles, de la gueule duquel sortent deux tiges qui passent derrière les têtes d'angle et rejoignent les rinceaux des faces latérales. Ce type de chapiteau aux atlantes est excessivement répandu en Auvergne : les curieux chapiteaux conservés à Ponteix en présentent un modèle archaïque qui date au moins du XIe siècle ; d'autres spécimens existent dans la plupart des églises romanes d'Auvergne. Tous dérivent d'un type très répandu dans l'art hellénistique et gallo-romain, et dont le chapiteau de la colonne dite

de Sylla à Brindisi offre un exemplaire de proportions colossales[1]. Il faut rattacher à la même inspiration le chapiteau du collatéral sud de Notre-Dame du Port orné de deux centaures affrontés de chaque côté d'une grappe qu'ils cherchent à saisir (plan, n° 7). Les mêmes centaures peuplent les chapiteaux d'Orcival, Issoire, Glaine-Montaigut, Besse, etc... C'est aussi un des motifs préférés de la décoration auvergnate et dont l'origine antique semble probable.

On sort au contraire entièrement du domaine de la sculpture gallo-romaine avec un groupe de chapiteaux dont la corbeille est ornée d'oiseaux adossés ou affrontés au milieu du feuillage. L'un d'eux, placé dans le collatéral nord (plan, n° 8), présente quatre oiseaux affrontés et adossés alternativement, avec la tête dirigée en sens contraire du corps. Ce sont des oiseaux au long bec, aux ailes courtes avec des plumes traitées sommairement, aux jambes d'échassiers trop grosses. Ils se détachent sur un fond de quatre rameaux de feuilles gaufrées et frisées qui forment volutes aux angles et portent des pommes de pin à leurs extrémités. Au sud du déambulatoire (plan, n° 12), deux oiseaux de même espèce décorent les côtés du chapiteau ; ils sont de face, mais la tête inclinée à gauche (*fig.* 5). Sur la face principale de la corbeille, deux aigles au bec crochu, sont affrontés, mais détournent leurs têtes réunies sous un collier commun de feuilles d'acanthe frisées ; leur queue se termine par un rinceau d'acanthe qui se relève pour former à l'angle la cauliicole qui soutient la volute. Un chapiteau voisin (plan, n° 15), présente une variante du même motif : à l'angle oriental deux échassiers adossés détournent la tête symétriquement et becquettent le feuillage d'un arbre dont la tige en torsade s'épanouit en une rosace. Sur la face principale, un échassier analogue forme volute, tandis que l'angle opposé est occupé par un personnage aux genoux recourbés qui saisit deux tiges avec ses mains. Derrière son dos, un autre personnage, vêtu aussi d'une courte tunique, est posé d'une manière maladroite; ses jambes étendues horizontalement occupent la face principale, tandis que sa tête reparaît à l'angle occidental, où se trouve un autre échassier auquel il cherche à tordre le cou. Non loin de là (plan, n° 13), deux échassiers accostent un mufle de lion, de la gueule duquel sortent des tiges qui vont former des enroulements aux faces latérales du chapiteau. Enfin quatre oiseaux adossés, avec les têtes affrontées bec contre bec, ornent une des colonnettes de l'absidiole nord-est (plan, n° 17).

Nous avons là un groupe de chapiteaux apparentés, et dont les répliques se trouvent fréquemment dans les églises auvergnates, à Mozat, à Saint-Nectaire, à Glaine-Montaigut, à Ennezat, etc... On ne trouve pas de motifs analogues dans l'art antique ; par contre la disposition symétrique et la répétition constante des mêmes motifs fait songer aux sujets qui ornaient les étoffes précieuses fabriquées en Perse, en Égypte ou à Constantinople et qui furent importées en si grande abondance en Occident. On y trouve la même symétrie un peu enfantine, des têtes adossées sur des corps affrontés, des animaux alternativement adossés et affrontés : c'est le motif se répétant et s'engendrant à l'infini qui caractérise le décor oriental. Sur les étoffes du trésor de Sens étudiées ici même par M. l'abbé Chartraire[2], on retrouve les mêmes dispositions et le même parti pris ornemental[3]. Ce qu'il importe surtout de considérer, et ce qui fait l'originalité de ces chapiteaux, c'est que les ornements brodés y ont été rendus d'une manière plastique et en haut relief. L'art byzantin et l'art roman lui-même connaissent une « sculpture-broderie » qui s'efforce de décalquer en quelque sorte les étoffes sur la pierre et de reproduire minutieuse-

1. Bréhier, *Sculpture byzantine*, p. [illegible] où les volutes sont remplacées par des tritons.
2. *Revue de l'Art chrétien*, 1911.
3. *Id.*, p. 72 des tirages à part d'une étoffe copte ; p. 152 oiseaux affrontés du deuxième suaire de Saint Potenien.

ment tous les points et tous les détails de leur technique[1]. Il n'en est pas de même des étoffes qui ont fourni que le motif et le sculpteur a réellement transposé ce motif d'une technique dans une autre ; d'un dessin linéaire il a fait une œuvre plastique : il a vu dans l'espace à trois dimensions ce qui sur son modèle ne formait qu'une surface. Rien ne montre mieux que cet exemple à quel développement original la sculpture romane était déjà parvenue au XII siècle : avec une audace toujours croissante elle se dégageait des traditions de la sculpture superficielle des écoles orientales.

C'est probablement aussi à l'imitation d'une étoffe qu'il faut attribuer le chapiteau qui se trouve à l'extérieur de l'absidiole sud-est (plan, n° 23), et qui a été refait d'après un modèle conservé au musée de Clermont. Au centre de la corbeille, d'un tronc unique sortent deux branches symétriques terminées par des rinceaux ; au milieu deux enroulements sont réunis par une pomme de pin pendante. Deux personnages agenouillés, dont les têtes remplacent les volutes d'angle, tiennent de la main droite la branche placée près d'eux ; plus bas une autre branche passe devant eux et vient s'épanouir aux angles en portant une pomme de pin. Le personnage de droite est un homme nu et imberbe ; celui de gauche est une femme aux seins pendants. Il est difficile de savoir si le sculpteur a songé à représenter ainsi Adam et Ève ; il semble n'avoir eu d'autre intention que de reproduire un motif ornemental qui lui a été fourni probablement par une étoffe.

Les chapiteaux décoratifs de Notre-Dame du Port ont donc leurs répliques dans les principales églises de la région, soit que les mêmes sculpteurs aient travaillé en divers endroits, soit que l'église de Clermont ait été considérée comme un modèle. Malgré des naïvetés et des maladresses ces chapiteaux témoignent d'un véritable sens de l'ornement, dont on est redevable sans doute aux sculptures gallo-romaines et aux étoffes orientales qui ont servi de modèles. Mais ce qui appartient bien aux sculpteurs auvergnats, c'est la fermeté du relief et l'habileté véritable avec laquelle ils ont su reproduire des motifs compliqués dont l'enchevêtrement convenait mieux à la broderie qu'à un art plastique. Les chapiteaux des nefs de Mozat forment d'ailleurs un ensemble plus riche et plus parfait que ceux de Notre-Dame du Port ; ils leur sont probablement postérieurs et représentent l'apogée d'un art dont les chapiteaux de Clermont montrent le premier développement.

II. Chapiteaux allégoriques.

Trois chapiteaux se proposent d'offrir aux fidèles des sujets de méditation utile, en leur montrant la punition du vice et le triomphe de la vertu.

Sur un demi-chapiteau d'une des arcades du nord (plan, n° 5), deux personnages sortent d'une rangée de feuilles d'acanthe : à gauche un homme nu à la tête grimaçante semble assis les mains sur les genoux. Autour de son cou est passée une corde que tire un autre personnage imberbe, vêtu d'une tunique à manches ourlées de galons. Le même motif est répété à satiété en Auvergne : on le trouve à Mozat, à Saint-Nectaire, à Brioude, à Pontaumur, à Châteauneuf. Au dehors du baptistère de Maringues le personnage qui tire la corde est monté sur un âne. A Orcival un personnage barbu occupe la face principale de la corbeille et tient dans chaque main une corde à laquelle est attaché un autre personnage. Partout le personnage qui tire la corde est vêtu : le patient au contraire est tout nu et ses oreilles très longues, son front bas, son prognathisme très visible lui donnent l'apparence d'un singe. S'agit-il, comme on l'a dit, du

1. Bréhier, *Sculpture byzantine*, p. 53.

pécheur entraîné par Satan[1] ? Il y a, semble-t-il, quelque difficulté à reconnaître le démon dans le personnage élégant qui tient la corde. Nous allons voir que Satan est représenté sur nos chapiteaux d'une manière tout à fait différente[2]. Peut-être faut-il interpréter ce chapiteau d'une manière moins précise et y voir simplement une allégorie du vice qui change l'homme en bête et lui met la corde au cou. Le personnage au costume élégant pourrait représenter les dehors aimables sous lesquels le vice s'efforce de séduire les hommes ; la corde est l'esclavage dans lequel il les réduit et le personnage à face simiesque serait une éloquente représentation du pécheur engagé dans des liens indestructibles. Les nombreuses répliques de ce chapiteau montrent le succès qu'eut cette allégorie en Auvergne.

[illegible] GLISE NOTRE-DAME DU PORT. L'USURIER.

Il en est de même du célèbre motif de l'usurier dont un chapiteau du déambulatoire nous offre un spécimen (plan, n° 11). Sur la face principale de la corbeille un personnages nu est agenouillé, les jambes et les bras symétriquement relevés *(fig. 6)*; de ses mains il semble se cramponner à la tige d'où partent les volutes d'angle ; à son cou est passée une grosse corde, qui vient s'enrouler autour des bras des deux démons qui lui saisissent le poignet ; ils ont la bouche largement ouverte ; leurs têtes, de forme conique, sont placées aux angles et des ailes se déploient sur leur dos. Sur chaque face latérale est un autre démon grimaçant qui tient de la main droite une corde à laquelle est suspendu le cartouche qui entoure le chapiteau et sur lequel on lit l'inscription : MILEARTIFEXSCRIPSIT-TVPERISISTIVSVRA *(Mile Artifex scripsit : Tu periisti usura)*.

M. de Lasteyrie a montré que l'épithète de « Mille artifex », (Mille-moyens), est un des noms que porte le démon dans la légende du moyen âge[3], parce qu'il emploie mille moyens pour tromper les hommes. Le chapiteau est donc destiné à flétrir un des vices que les prédicateurs ne se lassaient pas de dénoncer et qui était un des fléaux de la société du moyen âge. Le rigorisme même avec lequel on considérait comme usuraire le simple prêt à intérêt, favorisait l'usure réelle. Dans d'autres églises, à Moissac, à Vézelay, etc..., les sculpteurs se sont plu à flétrir l'avarice et le mauvais riche. En Auvergne c'est de l'usurier qu'ils se sont surtout occupés et il existe plusieurs variantes assez curieuses du chapiteau de Notre-Dame du Port.

A Brioude le cartouche porte la même inscription, mais un large bouquet de feuilles d'acanthe donne au chapiteau un aspect plus décoratif : l'usurier a aussi des ailes croisées sur celles des démons.

1. Rochas [illegible] 7 et [illegible] 12.
2. A Besse [illegible] la corde dans le chapiteau de la mort du pécheur [illegible] ou les diables sont figurés par des monstres [illegible]. En général le [illegible] est toujours caractérisé par des ailes.
3. *Séances de l'Académie des Inscriptions*, 1890, p. 197. Cf. P. Le Blanc, *Intermédiaire des Chercheurs*, 25 août 1878.

A Ennezat (*fig. 7-8*) l'usurier porte une bourse suspendue au cou. A ses pieds gît une urne à deux anses sur laquelle on lit : MANERA DIVES, probablement le symbole des trésors entassés par l'avarice. Les deux démons ailés qui lui saisissent les bras ont la même perruque pointue que ceux de Clermont. Sur les faces latérales deux autres démons sont assis et, tournant le dos aux acteurs de la scène principale, semblent graver avec un stylet l'inscription tracée sur la banderole qui entoure le chapiteau : QVANDO VSVRAM ACCEPISTI HOPERAM MEA FECISTI. (*Quando usuram accepisti, opera mea fecisti.*) Les lettres en onciales sont moins régulières et plus grêles que les belles capitales du chapiteau de Notre-Dame du Port.

A Orcival un personnage est assis sur la face principale et porte une bourse ronde pendue à son cou. De chaque côté, un démon à tête plate lui enfonce sa fourche dans les épaules et sur le tailloir on lit l'inscription : FOL DIVES. Sur les faces latérales un homme dans une attitude de désespoir et une femme qui tient une pomme à la main, et qu'un serpent vient mordre au menton, paraissent bien représenter Adam et Ève.

Fig. 7. — ÉGLISE D'ENNEZAT (Puy-de-Dôme).

Fig. 8. — ÉGLISE D'ENNEZAT (Puy-de-Dôme).

Enfin à Saint-Nectaire on retrouve la même disposition qu'à Notre-Dame du Port. Le personnage agenouillé au centre de la corbeille est nu jusqu'à la ceinture et a, passée au cou, une corde dont un démon tient l'extrémité. Les deux démons ailés le saisissent par le bras. Bien que le cartouche soit absent et qu'il n'y ait aucune inscription, le sens de la scène ne saurait être douteux : il s'agit bien d'une réplique du chapiteau de l'usurier.

Le morceau le plus important de cette série allégorique [illegible] des colonnes septentrionales du sanctuaire (plan, n° 22). L'une de ses quatre faces, celle du sud, forme un [illegible] qui est assis [illegible] aux ailes éployées. Au-dessus de sa tête on lit : [illegible] Sur [illegible] deux [illegible] [illegible] Un personnage [illegible]

Fig. 9. — Église Notre-Dame du Port. Un ange et le donateur Étienne.

debout, mais le haut du corps trop rejeté en arrière par suite du manque d'espace, pose sa main gauche sur le livre de l'ange et élève dans sa main droite un petit chapiteau à feuilles d'acanthe et à volutes (*fig. 9*). L'inscription du livre ne laisse aucun doute sur son caractère :

INON	MEFI
ORIS	ERI
MARIA	IVS
STEF	SIT
ANVS	II

« *In honore sanctae Mariae Stefanus me fieri iussit.* » Il s'agit d'un donateur du nom d'Étienne, qui est représenté en pied avec ses hautes bottines, ses chausses collantes, son bliaud plissé et galonné retenu par une large ceinture, sa figure expressive encadrée par une barbe et surmontée d'une chevelure aux boucles ondulées. Il tient à la main le chapiteau dont il fait hommage à Notre-Dame-du-Port.

Les trois autres faces forment au contraire une composition bien suivie, qui comprend une série d'épisodes empruntés au sujet, si populaire au moyen âge, du combat des Vertus contre les Vices : c'est une illustration de la Psychomachie de Prudence. C'est de ce poème que provient l'idée de représenter les Vertus sous la forme de vierges guerrières, mais ce qui donne à la composition une allure personnelle c'est le costume chevaleresque du XIIe siècle qui leur a été attribué. Le même parti a été adopté dans les églises de l'ouest, dans les voussures des portails de Saint-Pierre d'Aulnay (Charente) et de plusieurs églises de Saintonge [1] ou encore sur la peinture de l'église Saint-Gilles à Montoire (Loir-et-Cher) qui représente la Chasteté perçant de sa lance la Luxure et portant le haubert et le pavois oblong du XIIe siècle. Mais les compositions de ces églises de l'ouest se font remarquer par leur monotonie : elles ne connaissent en réalité qu'un seul motif, celui de la Vertu

Fig. 10. — Église Notre-Dame du Port. Vertus foulant aux pieds des Vices.

1. D'Angibaud, *Bull. Archéol. Com. Trav. Hist.* 1910, p. 60.

foulant aux pieds le Vice. Le sculpteur de Clermont au contraire a choisi dans le poème de Prudence trois épisodes distincts et s'est attaché à les figurer d'une manière variée. Sur la face sud-est deux vertus affrontées foulent aux pieds les cadavres de deux Vices dont les têtes sont représentées de face, la langue pendante (*fig. 10*). Les deux guerrières sont coiffées du casque hémisphérique timbré d'un bouton de métal ; elles portent le haubert qui descend jusqu'aux genoux par-dessus leur jupe et se trouve fendu au côté droit pour laisser passer la garde de l'épée dont le fourreau pend par-dessous ; le haubert est muni d'un capuchon qui enveloppe toute la tête et se rabat par devant. De la main gauche elles tiennent le grand bouclier oblong décoré d'un umbo ; de la main droite elles entrecroisent leurs lances munies de gonfanons et en percent leurs adversaires. Les noms sont indiqués par des inscriptions dont la moitié se trouve sur le tailloir, l'autre moitié sur le bord du bouclier. [illegible]

Fig. 11. — [illegible]

La face nord est consacrée à l'épisode du suicide de la Colère. Dans le poème de Prudence Ira, furieuse de voir qu'aucun de ses coups ne peut atteindre Patientia, saisit un javelot et se lance dans la poitrine. Le sculpteur de Clermont représente Ira sous les traits d'une femme nue jusqu'à la ceinture, échevelée, les yeux hagards, la bouche ouverte (*fig. 11*) ; elle saisit à deux mains une sorte de large poignard et se frappe contre la poitrine. Au-dessus de sa tête on lit [illegible] Sur son bras gauche est passée la main de la Vertu aux ailes replétées qui pour ne rien voir [illegible] la face nord-ouest. Sur son bras droit s'enroulent les replis d'un monstrueux dragon qui se précipite en agitant les ailes pour mordre le pied [illegible] la main droite [illegible]

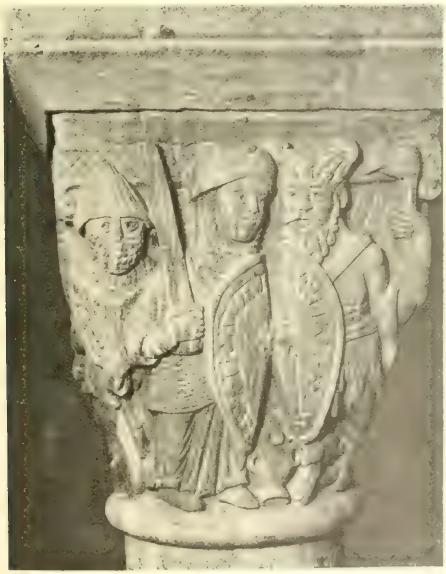


Fig. 12. — [illegible]
COMBAT DE [illegible]

Enfin la face nord-ouest illustre le dernier épisode de la lutte [illegible] du combat [illegible]

[illegible]

corde contre l'Avarice. A l'angle de gauche la Vertu aux ailes éployées, qui cherche à retenir Ira, se présente de face, avec un livre ouvert où on lit : DEMON CONTRA VIRTVTES PVGNAT ; elle porte le haubert, dont le camail lui cache le menton ; sur sa tête est un casque conique côtelé, pourvu peut-être d'un nasal. Le milieu est occupé par la lutte entre Miséricorde et Avarice qui s'abordent de front *(fig. 12)*. Miséricorde porte aussi le haubert à capuchon par dessus sa jupe, le casque hémisphérique et le bouclier oblong à umbo sur lequel on lit : ESARII : SVIIAT [VS SVM, ce qui ne laisse aucun doute sur son caractère ; de la main droite elle brandit une large épée. Son adversaire lui fait face et les deux boucliers pareils s'entrechoquent. L'Avarice est figurée sous les traits d'un homme barbu à la chevelure hérissée et partagée en deux cornes. Sur son torse nu est passée la courroie du bouclier sur lequel on lit : AVARITIAE HAESITOR ; autour de sa taille est une ceinture à longues franges inégales. A ses pieds nous retrouvons l'urne à deux anses du chapiteau de l'usurier d'Ennezat, dont le caractère énigmatique se trouve ainsi expliqué. Autour de sa jambe et de son bras droit s'enroule un serpent à deux têtes, dont l'une lui mord le pied, tandis que l'autre se dresse et darde sa langue contre sa figure. Au lieu que sur les autres faces les Vertus sont déjà victorieuses, ici le combat va seulement s'engager. Il est possible que l'originalité de cette composition soit due à quelque miniaturiste, mais le sculpteur a su du moins choisir trois épisodes de nature différente et donner à sa composition une variété émouvante. Il n'existe pas, à notre connaissance, de réplique de ce chapiteau dans les autres églises d'Auvergne.

LOUIS BRÉHIER.

(A suivre.)

LES COUPURES ET LES FORMULES DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE [1]

II. — Les divisions chronologiques depuis l'avènement de l'architecture romane.

Trois points de vue sont à considérer dans les accroissements de l'architecture romane : elle-même et ses écoles ; ses tendances à l'art ogival ; ses retours instinctifs vers l'art antique.

Quicherat avait ainsi défini l'architecture romane : « Celle qui a cessé d'être romane, quoiqu'elle tienne beaucoup du roman, et qui n'est pas encore gothique, quoiqu'elle ait déjà quelque chose du gothique [2] ». Ainsi, l'art roman n'aurait été qu'une transition à peu près comme une autre, un trait d'union entre deux grandes architectures, une sorte de pis-aller. Pareille appréciation est très certainement injuste : elle n'est pas d'ailleurs conforme à l'opinion constante et pratique de l'illustre professeur, qui estimait beaucoup l'art roman et lui faisait dans son cours une place plus large qu'à l'art ogival lui-même.

Non, l'art roman ne fut pas un art simplement de passage, un art ironique, un art manqué, un art inférieur ; ou il ne le fut que dans la région qui le métamorphosa en gothique. C'est peut-être exclusivement la région française qui se présentait à la pensée de Quicherat, et alors sa définition s'expliquerait ; mais il ne devait pas oublier que partout ailleurs, soit dans plus des trois quarts du pays d'entre Vosges et Pyrénées — sans compter l'école germanique, l'art roman a joui d'une vie plénière, autonome, intense et féconde, sans tendance marquée à sortir de lui-même ; tout comme son frère aîné le byzantin, moins complet, moins riche, moins entreprenant, moins inspiré, et auquel cependant notre bienveillance accorde les qualités d'une architecture achevée et parfaite.

J'ai eu quelque peine à marquer une date acceptable, approximative toujours et quelque peu conventionnelle, pour l'avènement de l'architecture romane. Les dates de sa fin diffèrent selon que cette fin a été une transfiguration ou une extinction.

Dans la région créatrice du style gothique, l'art roman a atteint à peine une durée séculaire. Si nous partons de 1050 ou 1060, nous n'arrivons que tout juste à 1140. En 1144 était consacré le chœur de Saint-Denis, l'édifice qui a le plus de droits à être appelé le premier des monuments gothiques. Voici bien une date précise, exception remarquable, dont toutefois un examen sévère conduit à restreindre la portée. De ce qu'un édifice gothique était debout en 1144 : de ce qu'il avait été vu et parcouru par des évêques, des personnages éminents, des connaisseurs venus à la cérémonie ; de ce que les maçons et des tailleurs de pierre avaient dû quitter ses chantiers et répandre ce qu'ils y avaient appris, il ne s'ensuit pas infailliblement que, d'emblée, même en Picardie et en Ile-de-France, on n'ait construit que des églises gothiques. On peut donc, pour le commencement déclaré de notre grande architecture nationale, remplacer en toute conscience le millésime 1144 par le nombre rond 1150, ou par le lustre 1145-1150 : ce n'est guère, d'ailleurs, avant 1150 qu'a été achevée, par l'exécution du transept et du corps de la nef, la basilique sugérienne et que la France a possédé une église ogivale complète. Même

1. Deuxième article. Voir [illegible] 1912 [illegible]
2. *Mélanges, Moyen* âge, p. 88.

alors, le roman n'était pas tué du coup, je parle toujours de la région française. Outre qu'il s'est survécu durant plusieurs années dans certains éléments de structure et dans la décoration, il eut parfois les retours offensifs les plus audacieux. Qui ne connaît les fameuses tribunes de Saint-Germer, étage purement roman encastré, tout le long de l'église, entre deux étages de belles voûtes à ogives construites de 1160 à 1175 ? Et ces clochers romans, comme ceux de Sarcelles près Saint-Denis, de Notre-Dame d'Etampes et autres, qui ont persisté jusqu'en 1175 au moins ?

De la durée déjà courte de l'architecture romane dans le domaine royal, il me paraît hors de propos de retrancher la Transition, la vraie, celle qui, dans la région créatrice seule, a été le passage direct du roman au gothique. Je ne dissimulerai pas que l'on serait facilement entraîné à tenir pour gothique d'essence tout édifice où se montre la croisée d'ogives, fût-elle rudimentaire et sans l'arc brisé. Pour moi, avant de décerner à un monument le titre de gothique, je m'assurerais que tout au moins l'ogive s'y marie avec quelque aisance au tiers-point et qu'elle a déterminé déjà des modifications sérieuses dans le reste de la structure ; cela n'est palpable qu'à Saint-Denis. L'ogive, pour être l'élément primordial de la voûte gothique, n'en est pas l'élément unique. Même unie au tiers-point, elle a moins d'importance que l'ensemble des autres caractères d'un édifice : or cet ensemble est roman et a la lourdeur relative du style roman jusqu'en 1140 ou 1145. Il y a encore du roman, et beaucoup de roman, après 1145, outre celui des tribunes et des clochers que je viens de mentionner : jusqu'en 1180 ou 1190, le plein cintre résiste vigoureusement à l'arc brisé, et c'est là justement ce qu'on a entendu longtemps par « style de transition » : les chapiteaux, les modillons, les corniches, divers motifs d'archivoltes demeurent romans : si bien que telle église, gothique à l'intérieur, pourrait à l'extérieur passer pour romane.

Je dirai donc, afin de compléter et préciser ma pensée, qu'avant 1145 le style roman a dominé dans la Transition et que celle-ci doit être rattachée de préférence à l'ère romane ; et qu'après 1145 ou 1150, le style ogival, quoique imprégné quelque temps encore de roman, se débarrasse progressivement de son vêtement démodé et s'engage à grands pas dans sa propre carrière.

Il est, quoi qu'il en soit, aussi intéressant de rechercher la durée particulière de cette période transitionnelle que celle des autres périodes monumentales.

Nous en connaissons la fin : voyons quel en aurait été le commencement.

Si la croisée d'ogives à elle seule, sans le tiers-point, ne suffit pas à constituer l'essence gothique d'un édifice, peut-on du moins, dès qu'elle se montre, proclamer ouverte la Transition ?

Logiquement, oui ; géographiquement et historiquement, non.

L'école française fut l'ouvrière efficace de la Transition et du gothique primitif, personne aujourd'hui ne s'avise plus de la révoquer en doute. Mais les éléments organiques du style ogival, l'ogive, l'arc brisé, l'arc boutant (élément contingent, celui-ci, puisque son emploi dépend de l'étagement des voûtes), elle ne les a, selon toute vraisemblance, ni inventés, ni réinventés. Ils lui ont été apportés du dehors ; son génie a été de les assembler et de faire fructifier le germe que cet assemblage contenait.

La croisée d'ogives lui est venue par l'ouest, et il serait dès à présent téméraire d'en dénier la priorité à la Normandie. Notre éminent confrère anglais, M. John Bilson, dans des dissertations retentissantes [1], à la suite des recherches historiques et de l'analyse archéologique les

1 Voir notamment dans cette ancienne Revue 1902, p. 213 et suiv., le *Discours sur les origines de l'architecture gothique*.

plus consciencieuses, a presque établi qu'il y en eut au chœur de la cathédrale de Durham, de 1095 à 1100.

Cette constatation n'a rien qui doive alarmer notre patriotisme, et son auteur a lui même pris soin d'en limiter la signification. « En réalité, dit-il, le grand essor qui suivit la conquête normande ne fut pas anglais : ce fut essentiellement le fait des Normands. Ce fut la continuation de l'école qui avait déjà produit Bernay, Jumièges, Saint-Étienne de Caen, et qui devait elle-même continuer ses progrès par les voûtes sexpartites et tausses sexpartites du groupe de Caen. Quand il s'agit de démontrer les progrès de la construction voûtée dans l'école normande, il est indifférent que les exemples soient tirés de la Normandie ou de l'Angleterre[1] ».

Rien de plus vrai : il ne me déplairait pas cependant, de trouver dans la Normandie même les plus anciens de ces exemples. Peut-être y sont-ils ; peut-être les « tausses sexpartites » ce sont des croisées d'ogives sur plan carré recoupées par un arc-doubleau intermédiaire qui porte, au lieu de voûtins, un mur-diaphragme ; de la Trinité de Caen, de Berneres, de Saint-Gabriel, qui ont le caractère de procédés tout à fait primitifs, sont-elles contemporaines des voûtes de Durham : rien absolument n'empêche de les vieillir jusqu'à 1090, 1095 ou 1100 ; seulement, pauvres de documents paléographiques comme nous le sommes en France, nous ne pouvons opposer que des hypothèses raisonnables à d'imposantes probabilités.

L'école française n'a pas dû connaître la croisée d'ogives avant 1110 ou 1115. Elle connut vers le même temps, plutôt avant qu'après, l'arc brisé, dans l'emploi duquel elle avait été précédée par les écoles poitevine et bourguignonne. Est-ce à dire que, aussitôt mis en présence, tiers-point et ogive se soient jetés l'un sur l'autre et se soient tenus étroitement embrassés ? Les contemporains de Louis le Gros ont-ils mesuré du premier coup d'œil les conséquences qui pourraient sortir d'une telle union ? A Saint-Étienne de Beauvais, à Poissy, aux clochers d'Acy-en-Multien et de Crouy-sur-Ourcq, on a employé la nervure sans l'arc brisé ; et il ne manque pas de nefs de 1110 à 1112 environ (Saint-Arnoult-en-Yvelines, Colombs près Crouy-sur-Ourcq, Villers-Saint-Paul, etc.) où l'arc brisé n'est accompagné ni de nervures ni d'aucune espèce de voûte. La fusion toutefois ne fut pas longtemps retardée ; mais comme, en tout état de cause, c'est la croisée d'ogives qui me guide spécialement dans la détermination des origines transitionnelles, c'est à 1110 ou 1115 que je suis ramené.

Quant à l'arc-boutant gothique, soit qu'il procède en droite ligne des demi-berceaux auvergnats, soit que l'idée en ait été transmise par les arcs-boutants embryonnaires appliqués après coup à des voûtes bourguignonnes de stabilité suspecte, soit que sur place il ait surgi de tentatives progressives, sa présence n'est pas matériellement prouvée avant 1160 (chœur de Saint-Germain-des-Prés, consacré en 1163) ; mais il est très permis de supposer qu'il y en eut au chœur de Saint-Denis, et ce doute favorable suffit pour que l'on maintienne à cet édifice le titre de premier des monuments gothiques.

La Transition aurait ainsi rempli une trentaine d'années.

Je viens d'associer la Normandie et, conditionnellement, la Bourgogne à la gloire de l'école française. La Bourgogne mérite un hommage à part, n'eût-elle même rien transmis à la région créatrice. Elle a été militante la première et le plus longtemps, elle s'est commise corps à corps avec les difficultés l'une après l'autre sans en éluder aucune ; elle a fourni l'effort le plus énergique, le plus soutenu, le plus courageux vers la solution du problème basilical ; si elle ne l'a pas trouvée, c'est qu'elle s'est obstinée à la chercher dans la voûte romane. Une église

1 *Bulletin Monumental* [illegible] LXXII [illegible]

extraordinaire, déjà nommée, Saint-Philibert de Tournus, fut le champ clos où l'on peut le mieux saisir sur le vif l'exaspération de la lutte : pendant le Xe, le XIe et en partie le XIIe siècle, tout y a été essayé : berceaux, demi-berceaux, berceaux transversaux, voûtes d'arêtes, voûtes annulaires, coupole. La cathédrale d'Autun, Saint-Pierre de Cluny (dans le peu qu'il nous en reste), les églises de Paray-le-Monial, de la Charité-sur-Loire, de Vézelay, et nombre d'autres, sont aussi des témoignages, quoique moins frappants, de cette constance à voûter totalement les nefs avec leur étage supérieur de fenêtres, dût la solidité en souffrir. Et elle en souffrit si réellement que des chutes eurent lieu après le décintrage des voûtes, comme à Cluny en 1125 et à Saint-Germain d'Auxerre en 1129, et que d'autres chutes ne purent être conjurées que par l'apposition d'arcs-boutants, comme à Vézelay.

Les Bourguignons reposaient avec tant de complaisance leurs aspirations liturgiques et artistiques sur la solution romane du problème basilical, qu'ils accueillirent sans empressement l'ogive quand elle leur fut offerte. De là ce caractère d'archaïsme communiqué par eux aux églises que les Cisterciens répandirent, de 1150 à 1200 environ, dans l'Europe catholique.

Les Normands furent plus prudents, plus patients, plus rassis. Ils s'en tinrent sagement aux charpentes apparentes en attendant le trait de génie de quelque architecte, trait de génie par lequel toutefois ils ne songeaient pas, eux non plus, à aller au-delà du roman. Et, en effet, quand ils eurent en main la croisée d'ogives, ils en soupçonnèrent à peine la valeur et la fécondité. Le gothique aurait dû naître chez eux ; ils furent heureux, plus tard, de le recevoir, constitué, de l'école française. Par une inconséquence qui montre, une fois de plus, le danger des généralisations, tandis qu'ils s'empressaient de munir de voûtes nombre d'églises terminées qui en étaient dépourvues, ils traçaient des plans d'églises qui n'en comportaient pas. A la cathédrale de Bayeux, dans la reconstruction que nécessita l'incendie de 1159, les arcades de la nef furent espacées avec une inégalité qui excluait tout projet de voûte ; lorsqu'on voulut voûter les bas-côtés vers 1200 et la grande nef vers 1230, on ne parvint qu'en renforçant les piliers et les cintres à trouver des points d'appui qui pussent atténuer cette irrégularité. A Rouen, la cathédrale qui, à peine achevée, fut la proie des flammes en 1200, avait une nef centrale trop large pour que je puisse croire qu'on lui destinât des voûtes.

Du moment que la Bourgogne et la Normandie ne concevaient pas, livrées à elles-mêmes, autre chose que du roman perfectionné ou affiné, à combien plus forte raison les autres régions de l'Est et de l'Ouest, celles du Midi et du Centre ? Dans ces pays, le roman s'éteignit soit en s'altérant progressivement par des importations gothiques, soit par l'épuisement de sa sève que n'entretenaient plus les artistes, découragés par l'écrasante supériorité de l'architecture rivale. Dans sa décadence, pendant un quart de siècle, un demi-siècle et beaucoup plus, selon les lieux, il resta le contemporain de l'art ogival. Vers 1280 ou 1290, Guillaume Durant, évêque de Mende, dans son *Rational des divins offices*, ne prend son symbolisme que dans les églises romanes, comme s'il n'en avait vu que de telles dans le Haut-Languedoc. Cela d'ailleurs semblera moins étrange lorsque j'aurai rappelé que dans un grand nombre de vallées alpines et pyrénéennes, le roman dégénéré a donné la main à la Renaissance. Le roman s'est survécu durant trois à quatre siècles, tout comme le gothique devait se survivre deux à trois cents ans.

Que serait-il advenu du roman, s'il n'avait pas été troublé dans sa carrière ? Peut-être, sous l'influence prépondérante de la Bourgogne et de la Provence, quelque chose d'intermédiaire entre l'antiquité et notre Renaissance de François Ier. On se serait très certainement rapproché de l'antiquité, jusqu'à lui reprendre, comme pure décoration, l'entablement, ainsi qu'on l'avait fait dans le bassin du Rhône pour des portails, en Bourgogne pour des galeries de triforium.

Dès que les sculpteurs surent détacher avec assez de netteté des feuillages de la pierre, ce fut surtout au profit de la corbeille corinthienne. Mais qu'est-il besoin d'hypothèses ? Il suffit d'avoir vu les clochers de la Trinité d'Angers, de Saint-Martial de Châteauroux, de Venette près Compiègne, le chœur de l'église de Nogent-sur-Seine, le cloître de Saint-Sauveur de Melun [1], le triple portail de l'église de Vouziers, la porte de l'ancien hôtel de ville d'Attigny, quelques maisons d'Orléans et de Gien, et autres édifices, dont l'apparence romane est frappante. Ils ne seraient guère différents s'ils procédaient en droite ligne du roman perfectionné.

Fixés à quatre ou cinq années près sur la date natale du gothique, aurons-nous quelque espoir de trouver des approximations pareilles, ou à peine moins relâchées, pour les étapes et la disparition de ce style ? Loin de là, très loin de là.

Des divisions chronologiques jusqu'à présent établies, aucune n'a été adoptée définitivement, ou bien elles ont été déplacées. Sans me perdre dans l'historique de ces variations, sans faire de procès à qui que ce soit, j'en viens à mon système, et je le livre aux critiques de mes confrères, pénétré moi-même de la difficulté qu'on éprouvera toujours à marquer des tranches dans une évolution dont la continuité fut presque uniforme. Il faut d'autre part reconnaître, cependant, que le flamboyant de Charles VII et de Louis XI s'est considérablement écarté du gothique de saint Louis, et que le gothique de saint Louis ne saurait être confondu avec celui de Louis VII. D'où les trois divisions qui ont prévalu jusqu'à ce jour à travers leurs déplacements : *ogival primitif ; secondaire* ou *rayonnant ; tertiaire* ou *flamboyant :* divisions auxquelles on me pardonnera d'apporter à mon tour une transformation radicale.

Je conçois parfaitement que lorsqu'on poussait la Transition jusqu'en plein règne de Philippe-Auguste, en y englobant les années de lutte spéciale entre l'arc brisé et l'arc demi-circulaire, on ait imaginé un style ogival primitif, contemporain principalement de saint Louis. Mais, ce me semble, le vrai style ogival primitif est celui dont le point de départ est le chœur de Saint-Denis, et dont l'individualité consiste à être absolument gothique dans son organisme sans être encore dégagé de la mouluration et de l'ornementation romanes.

A ce compte, le style qu'on avait appelé ogival primitif devient mon style ogival secondaire, ainsi violemment séparé du rayonnant.

Ce style ogival secondaire, c'est la liberté, la virilité, l'apogée de notre art national, désormais en possession tranquille de son autonomie, de sa puissance, de sa force sans trop en abuser encore. Cet âge d'or correspondrait aux règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis, avec persistance d'un quart de siècle, plus ou moins, dans certaines régions, comme la Normandie, et dans certains édifices, comme la cathédrale de Reims. Ici je me vois en contact, en compénétration plutôt, avec le gothique secondaire des anciennes classifications. Ce gothique, emprisonné d'abord dans le XIVe siècle, a depuis rompu sa barrière du côté du XIIIe dont finalement on lui adjuge la plus grosse moitié, avec le chœur d'Amiens (1240-1270), les portails latéraux de Notre-Dame de Paris (commencés en 1258), la Sainte-Chapelle (1245-1248) et même l'église de Saint-Denis rebâtie (1230-1281). Preuve de plus du malaise qui plane sur la classification gothique, et que je retrouve dans les fixations indécises, embarrassées, contradictoires, des origines flamboyantes.

La combinaison à laquelle je m'arrête va-t-elle calmer ce malaise et fournir une solution acceptable ?

1. C'est à propos de ce cloître [illegible] *mental*, t. XLIII, p. 312-313)

Donc, pour moi, style *ogival primitif*, de 1145 ou 1150 à 1180 ou 1190 ; style *ogival secondaire*, de 1180 ou 1190 à 1270, année de la mort de saint Louis.

Il me reste un style *ogival tertiaire*, identifié par M. de Caumont au *flamboyant* : il me reste de plus le *rayonnant*, qu'il me faut bien caser lui aussi. Je ne saurais me tirer de ce pas qu'en groupant sous cette même dénomination de tertiaire les deux styles, qui l'un comme l'autre se soudent au gothique secondaire, sont tantôt réellement tantôt virtuellement contemporains, et dans lesquels une analyse rigoureuse ne trouverait que les simples variantes d'un style unique, auquel conviendrait le nom de *géométrique*.

Après le règne de saint Louis, dès les dernières années mêmes de ce prince, dans quelques monuments d'avant-garde, tels que Saint-Urbain de Troyes et probablement Saint-Nicaise de Reims, les soucis de la stabilité et du bon goût sont balancés par la recherche de combinaisons savantes et d'ingénieuses déductions. Le compas l'emporte décidément sur l'équerre et le niveau : c'est bien le triomphe de la figure géométrique. Les profils se détaillent, se contractent, s'amaigrissent ; ceux des arcs tendent soit à se continuer soit à se perdre dans les supports ; le tore perd sa prééminence ; la colonnette, incorporée dans les assises du mur, n'est plus guère qu'un profil torique ; le chapiteau déchoit de sa fonction et de son relief jusqu'à n'être qu'un membre facultatif, et de ce fait souvent supprimé ; les bases se recroquevillent en des silhouettes pyriformes ; les remplages prennent plus de champ dans les fenêtres ; les nervures des voûtes se ramifient, sans nécessité sinon dans quelques croisées de transept ; les niches, pinacles et clochetons se multiplient ; les toitures s'élèvent ; la sculpture végétale dégénère en sèches découpures. Tout cela est commun au rayonnant et au flamboyant. Ils ne se différencient que par leur manière d'être géométriques dans l'encadrement et à l'intérieur des baies, et dans les motifs qui en ont été tirés. Alors que dans le rayonnant les triangles, les carrés, les polygones, curvilignes, à côtés convexes, à angles accusés, associés ou non à des tiers points, à des cercles fermés, tiennent le rôle principal, les courbes, dans le flamboyant, se poursuivent de convexité en concavité, ondulent mollement au lieu de se briser à leur rencontre ; c'est précisément l'image évoquée par la désignation de flamboyant, beaucoup plus parlante et beaucoup plus exacte que celle de rayonnant, toute de convention.

Ce que je vois dans les deux branches ou variantes du style géométrique, c'est une contemporanéité au moins virtuelle, plutôt qu'une succession. « Contemporanéité virtuelle » : cela, dans ma pensée, signifie qu'elles procèdent chacune du gothique de saint Louis ; qu'elles sont jumelles de naissance ; qu'elles ont grandi et marché l'une à côté de l'autre, quoique avec une initiative et une force de développement presque toujours inégales ; que leur individualité respective n'est pas montée au même degré de puissance ; que cette individualité, dès qu'elle s'est résolûment portée sur le flamboyant, y est devenue plus saisissante que dans le rayonnant, à tel point que le flamboyant doit être considéré comme représentant seul le géométrique à la fin de l'ère ogivale.

Si la question des origines et des attaches flamboyantes est encore nouvelle, on sait depuis longtemps à quoi s'en tenir sur la fin de l'ère ogivale : seulement, les expressions employées jusqu'à présent ont mal ou incomplètement traduit la pensée des érudits. Le flamboyant est le style du XVe siècle, d'après le langage habituel ; soit, à la condition de laisser entendre que le XVe siècle marque la plénitude, avec exclusion de tout partage, de l'art flamboyant. A la fin du siècle et aux premières années du XVIe, la moitié, sinon plus, de son domaine lui échappe ; mais, écarté de l'architecture civile, des monuments décoratifs et commémoratifs, il conserve tellement de force dans les églises, malgré les évictions qu'il est parfois aussi obligé d'y subir,

qu'il survit à sa rivale la Renaissance et n'est même pas détrôné par l'art classique des Bourbons. Il y a cependant un point d'arrêt qui peut nous servir, et je l'indique : ce sont les environs de l'an 1500. Alors le règne du flamboyant, avec dit, perd plus de la moitié de sa puissance, et à côté de lui s'inaugure un règne plus brillant, qui introduit dans l'art un état nouveau, une orientation nouvelle, et qui a des droits supérieurs dans l'établissement d'une classification : il les a d'autant plus que le schisme dont il s'accompagne est double : à la séparation du gothique et de la Renaissance s'ajoute la scission entre l'art sacré et l'art profane, préparée dès le temps de Charles V, et qui, après avoir procuré à l'art profane son indépendance, le dirige vers sa suprématie définitive, consommée sous Louis XII.

La Renaissance nous est arrivée en France après une résistance à laquelle on ne devait pas s'attendre, étant donné les retours vers l'art romain qui s'étaient manifestés çà et là pendant l'époque romane et pendant une assez longue durée de l'époque ogivale. Nous n'avons encore rien dit de ces derniers.

Le promoteur principal de l'architecture gothique, Suger, portait quelquefois sur l'art romain le goût que lui avaient inspiré les écrivains classiques. Il déclare lui-même avoir, « à l'encontre des modes nouvelles », fait appareiller en mosaïque une des portes de sa basilique. Il avait fait placer des inscriptions solennelles sur la façade et sur diverses autres parties en vue de l'édifice, ce qui était aussi de tradition fort ancienne. Lors de ses voyages à Rome, en 1112, 1121, et 1123, les colonnes des Thermes de Dioclétien l'avaient tenté, et, s'il avait exécuté son projet de les amener, par voie maritime et fluviale, à Saint-Denis, nul doute qu'il eût pris aussi les chapiteaux. Cinquante ans après lui, un de ses successeurs, Hugues VI (1197-1204), dotait le préau claustral de son abbaye d'une vasque où sont sculptées les têtes des grands dieux de l'Olympe, avec leurs noms ; je n'apprends à personne que cette précieuse vasque est actuellement conservée dans la seconde cour de l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris.

Dès lors l'incompatibilité esthétique et pratique entre l'architecture romaine et l'architecture française devint telle, et telle fut aussi l'omnipotence de la seconde que, en dépit de toute bonne volonté, il fut impossible de raviver les souvenirs antiques autrement que dans la sculpture, ainsi qu'en témoignent les statues qui, au portail de Reims, détonnent avec tant de vigueur sur tout ce qui leur est contemporain en France ou à l'étranger. Et c'est, en effet, par la sculpture que finalement fut entamé l'art ogival, dans les édifices ou les œuvres secondaires dont l'ossature ne se réclamait pas directement de la croisée d'ogives et de l'arc brisé : les édifices civils, les habitations, les jubés, retables, calvaires, saints-sépulcres, tombeaux. Encore y fallut-il près d'un siècle.

Nous avions, en France, connu la Renaissance italienne dès son berceau, et comment eussions-nous pu l'ignorer ? Des devoirs, des convenances, les affaires ecclésiastiques appelaient incessamment nos évêques à Rome, et ceux qui ne prenaient pas la mer passaient nécessairement par la Toscane : des abbés et des clercs ambitieux ne manquaient pas d'occasions d'entreprendre le même voyage ; les ducs d'Anjou traversèrent plusieurs fois l'Italie pour aller soutenir leurs prétentions au trône des Deux-Siciles. Quelques prélats français, comme Guillaume d'Estouteville, eurent des bénéfices dans les Etats pontificaux, indépendamment des titres cardinalices à Rome. La péninsule, à son tour, nous envoyait libéralement des sujets pour nos évêchés : j'ai recueilli dans les fastes épiscopaux du XVe siècle une quarantaine de noms d'Italiens. Les artistes marquants des deux pays avaient des relations fréquentes. De tout cela qu'est-il sorti ? Les miniatures peintes par Jean Fouquet, de 1452 à 1460, pour le livre d'heures d'Etienne Chevalier, et celles que termina Pierre de Lamoulx, en 1492, pour le missel de Jean de [illegible]

évêque de Comminges, dit Missel d'Alan : ces œuvres inappréciables semblent n'être là que pour nous prouver une fois de plus que nos ancêtres du XVe siècle eurent sous les yeux quand ils le voulurent des exemples de la Renaissance italienne la plus épanouie, et que leurs mains ne se pressèrent nullement de les transporter dans leur architecture. Il y fallut l'intermédiaire de la sculpture et l'intervention très personnelle et très directe d'un des artistes les plus célèbres de la péninsule dans la seconde moitié du XVe siècle, le sculpteur et médailleur Francesco Laurana, qui, de 1473 à 1482 ou 1483, implanta dans le territoire français trois œuvres dont le cachet Renaissance très avancé était de nature à forcer l'attention : le tombeau de Charles IV, comte du Maine, au Mans ; le retable des Célestins d'Avignon, aujourd'hui à l'église Saint-Didier de la même ville ; la chapelle Saint-Lazare, à l'ancienne cathédrale de Marseille.

Et, encore, la présence de ces monuments exotiques n'implique-t-elle en aucune façon que la période soit ouverte. Ils n'ont pas rayonné, ils sont demeurés solitaires, incompris, ils ont été considérés presque comme des intrus. A la cathédrale même du Mans, tout en vue du tombeau de Charles du Maine, le cardinal Philippe de Luxembourg, évêque de 1477 à 1519, fit installer un splendide jubé du style gothique le plus pur [1], et s'il y eut quelque répercussion du côté d'Avignon ou de Marseille, il semble bien qu'elle ait été vite comprimée.

L'essor n'est décisif, la Renaissance française n'est « lancée » que lorsque les architectes français s'en mêlent avec un commencement de conviction. Si cela coïncide avec le retour de Charles VIII, quelle part serait à faire aux artistes italiens amenés ou venus de la péninsule ou résidant déjà dans notre pays en 1495, je n'ai pas à l'examiner ; j'ai surtout besoin d'une date.

Cette date initiale, rien ne s'y opposant, pourquoi ne pas l'identifier avec l'avènement de Louis XII ; pourquoi, rien ne s'y opposant davantage, ne pas identifier la date finale avec l'avènement d'Henri IV ? Pourquoi innover alors que rien n'y invite ; pourquoi écarter les précisions quand elles s'offrent d'elles-mêmes ? Nous conservons ainsi les styles Louis XII, François Ier, Henri II, les styles Charles IX et Henri III, que je confondrais volontiers sous le nom de style Médicis, car, durant son long veuvage, Catherine de Médicis fut en France le promoteur le plus actif d'œuvres d'art.

Il ne faut néanmoins jamais perdre de vue les compénétrations et les dérogations, auxquelles les écoles personnelles donnerent tant d'importance ; ni le prolongement de la Renaissance, dans certaines écoles régionales, jusqu'aux approches du règne, jusqu'au règne même de Louis XIV : ce que je compte en dire sera mieux placé à la fin du chapitre suivant.

(*A suivre*). Anthyme Saint-Paul.

1. Voy., sur ce jubé, l'article de Hucher dans le *Bulletin Monumental*, t. XXXVI, p. 71-79.

L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIIIE SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE [1]

VITRAUX DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT.

VITRAIL DU CROISILLON SUD. — Ce grand vitrail double est divisé en sept petits panneaux pour la forme de gauche et en cinq pour celle de droite (*fig. 1*).

Dans la première baie à gauche sont figurées sur un fond d'azur à l'intérieur, rouge sombre à l'extérieur, les différentes scènes de la Création. Le Verbe de Dieu, représenté dans chacun des sept médaillons avec de très légères variantes, est assis de profil vers la droite sur un trône blanc ; il est vêtu d'une robe jaune recouverte par un manteau rouge à doublure verte. Nous voyons successivement : *La Création du ciel et de la terre* (CELUM ET TERRA), *du soleil et de la lumière* (SOLEM ET...), *des plantes et des herbes, de la lune et des étoiles* (LUNAM ET...), *des animaux, d'Adam et Eve* (... EVA...), Eve est sortie du flanc d'Adam, tous deux sont debout et nus ; dans le médaillon du haut, Dieu se repose, assis de face (SEPTIMA QUIEVIT). Dans la deuxième baie sont représentés : *le Péché d'Adam, Adam et Eve chassés du Paradis terrestre, le travail des premiers hommes, la jalousie de Caïn, le meurtre d'Abel, la malédiction de Caïn* [3], *la dérision de Noë.*

Dans le quadrilobe est figuré, sur un champ rouge, le Christ assis : il bénit de la main droite, et tient dans la main gauche un sceptre fleurdelisé : le nimbe jaune est coupé d'une croix bleue comme le manteau, sous lequel on voit la robe jaune. A droite et à gauche saint Antoine de Padoue (SC. ANTONI.) et saint François (SC. FRANCISC.) se tiennent dans l'attitude de la prière.

La rose centrale, mal refaite par Bertini, représente les quatre docteurs de l'Eglise, mais j'ignore si le même sujet avait été traité par l'artiste du XIIIe siècle [4]. Le même Bertini renouvela en 1839 la figure du prophète de la petite rose de droite ; dans celle de gauche, on voit un autre prophète qui y fut peint par un restaurateur du XVe siècle.

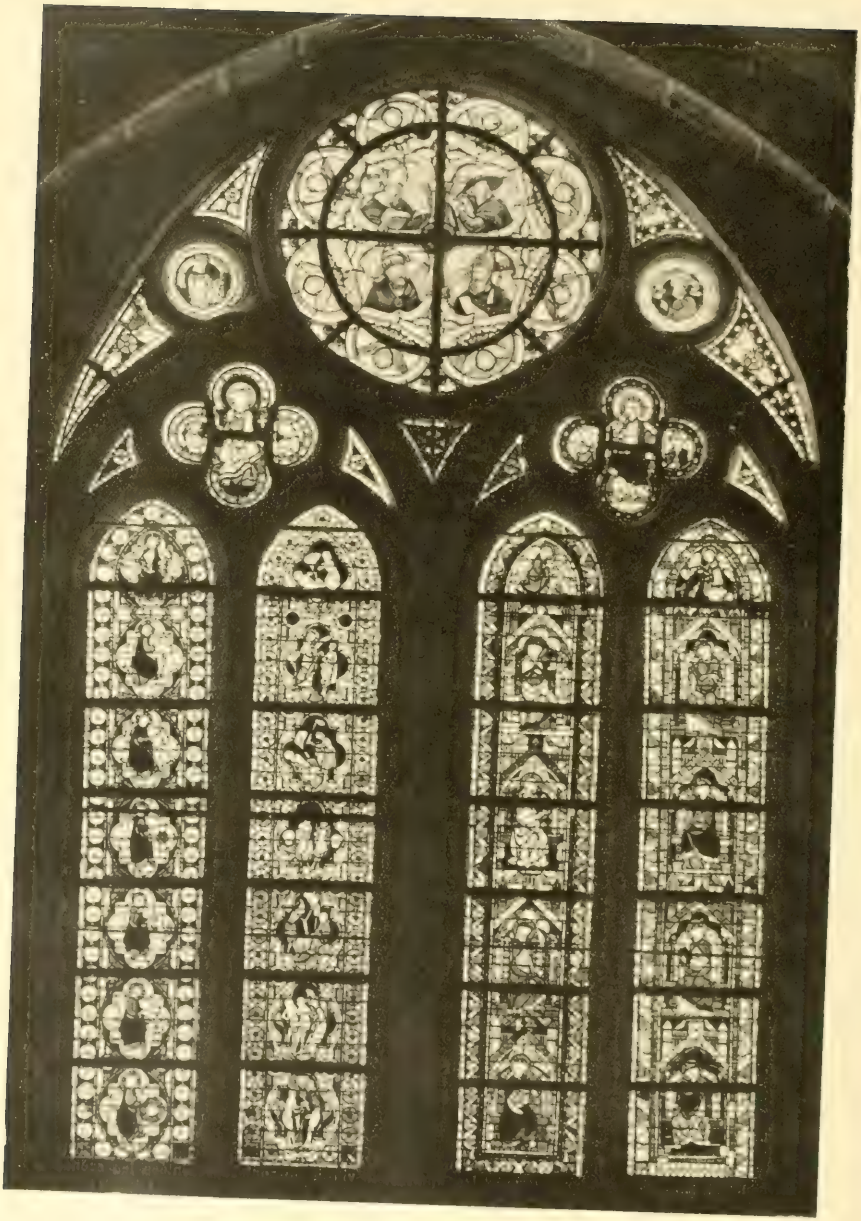
Les troisième et quatrième baies sont ornées de huit figures de saintes se détachant sur un fond d'azur à gauche, rouge sombre à droite ; elles sont assises sur un trône au dossier

1. Deuxième article, voir *Revue*, 1912, p. 111.

2. Nous décrivons d'abord des [illegible] sujets représentés, puis ceux du [illegible] saint François et de saint Antoine [illegible]

3. C'est le seul médaillon de cette baie qui porte une légende : CAIN ET ABEL.

4. Je crois [illegible] sept du nord représente, comme [illegible]



[illegible] — CHAPELLE DE CHASTEL — VITRAIL DU CROISILLON SUD.

Phot. Mon. Hist. d'Omont.

polychrome. Ce sont : S. AGATA VIRGO, S. LYCIA VIRGO, *une sainte vierge et martyre*, *sainte Catherine*[2], *un ange à genoux agitant un encensoir*, dans la troisième baie ; *une sainte vierge* SANCTA BARBARA VIRGO, *une sainte martyre* tenant la palme à la main, *une sainte* lisant dans un livre jaune, *un ange thuriféraire*, dans la quatrième.

Dans le quadrilobe on voit au centre, sur un fond d'azur clair, un riche trône doré avec un dossier cuspidé vert, sur lequel est assise la Madone qui porte un voile blanc sur la tête, un manteau rouge bordé d'azur et une robe blanche ; elle pose les pieds sur un tapis jaune et serre sur sa poitrine le « Bambino » couvert d'un petit vêtement d'azur ; il passe son bras gauche autour du cou de sa Mère dans un geste gracieux et affectueux. A droite, l'on voit la figure d'un Prophète, coiffé d'un bonnet jaune, et couvert d'un manteau rouge[3]. A gauche, Isaïe déploie une banderole sur laquelle on lit : EGREDIETUR VIRGO.

PREMIER VITRAIL DU SUD DE LA NEF. — Le vitrail central de l'abside, comme nous l'avons dit, était consacré à l'Enfance de Jésus ; malheureusement, la moitié de droite relatant les faits du Nouveau Testament a été perdue. Bertini nous a gardé seulement la *Fuite en Egypte* et *la Chute des Idoles à Héliopolis* dont il a employé les morceaux pour la bordure du vitrail fait par lui dans la « foreteria Nuova » du couvent. La moitié de gauche, encore bien conservée, fut placée là où elle se trouve par Bertini, ou peut-être antérieurement. Elle contient en neuf panneaux sur fond bleu foncé des scènes de l'Ancien Testament qui symbolisent l'enfance du Rédempteur (*fig. 2-3*). Nous n'avons pas toujours réussi à les identifier ou même à retrouver quel est l'épisode de l'Enfance de Jésus qui correspondait à chacune d'elles. L'absence d'une moitié du vitrail constitue une grave difficulté par elle-même, et de plus quelques allégories qui dans les vitraux français entourent, en médaillons plus petits, *la Nativité* comme la *Toison de Gédéon*, le *Buisson ardent* et la *Verge d'Aaron*, sont ici placées en regard de trois épisodes distincts.

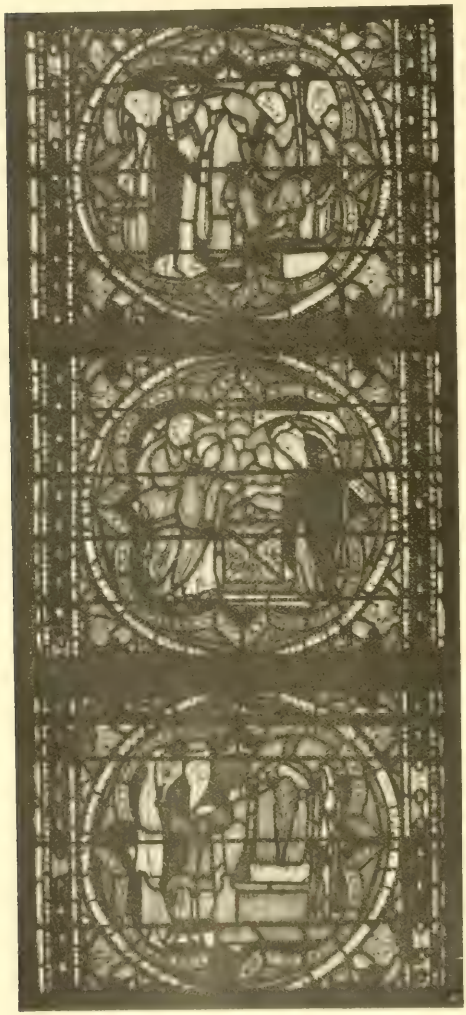
Fig. 2. — ASSISE D'ASSISE. — VITRAIL DE SUD DE LA NEF.

La Tige de Jessé. Isaïe (YSAIAS) se tient, au centre assis sur un rocher polychrome, sur lequel pousse un arbrisseau. Il porte un manteau jaune et une robe rouge. Il tient une banderole sur laquelle est écrit : EGREDIETUR VIRGO DE RADICE IESSE. Jessé dort, couché, à gauche, coiffé du bonnet hébraïque, avec un manteau d'azur et une robe violette. L'arbre symbolique, chargé de feuilles et de fruits, sort du flanc du dormeur. La *Nativité de la sainte Vierge* se trouvait probablement en face de ce symbole.

La Toison de Gédéon. A gauche, l'ange, en manteau blanc, robe verte et ailes violettes,

1. On lit sur le trône seulement : [illegible]
2. La légende en est presqu'effacée : [illegible]
3. Le fragment [illegible] n'appartient [illegible] Lévration.
4. On a lu encore : [illegible]
5. Antretons place dans le lenetre [illegible]
6. Jesse dort peut-être pour l'assimiler [illegible] *cit.* p. 98-99.

ordonne à Gedeon de regarder la toison que le guerrier tient entre les mains. Celui-ci porte un manteau violet, une cuirasse et des jambards verts et jaunes ; derrière lui, un jeune homme, vêtu de vert, se penche pour voir le miracle. Dans le médaillon de droite devait être représentée l'*Annonciation*.



[illegible] VASE [illegible] DANS LES
MÉDAILLONS DE L'EMPIRE, TRAVAIL DU SUD DE LA NEF.

Le Buisson ardent. Une montagne couverte de fourrés, parmi lesquels paissent des brebis, s'élève à droite ; au-dessus, dans un cercle de flammes pourpres, le Seigneur, de profil, couvert d'un manteau vert et d'une robe blanche, ouvre les bras vers Moïse, qui se tient debout, en face, la tête inclinée et les bras pendants ; il porte un manteau vert, et un vêtement jaune. Cette scène était placée en regard de la *Nativité du Christ*.

La Verge d'Aaron. L'autel de marbre avec le brûleur d'encens, supporté par des colonnes, s'élève à droite : le voile jaune, ouvert au milieu, laisse à découvert la verge miraculeusement fleurie. Aaron, revêtu d'habits sacerdotaux, la montre du doigt à deux hébreux dont le premier porte un voile blanc qui lui tombe de la tête jusqu'aux pieds, par-dessus sa tunique bleue ; on ne voit qu'une partie de la tête de l'autre. Le frère de Moïse porte un huméral de pourpre sur une dalmatique verte et une aube violette. La scène placée vis-à-vis représentait peut-être l'*Adoration des Bergers*.

La Présentation de Samuel au Temple. A droite de l'autel, dressé au milieu du médaillon, se trouve Elie en manteau rouge et vêtement vert ; il reçoit dans ses bras le petit Samuel vêtu de jaune que lui présente Anne couverte d'une mante violette et d'une robe blanche ; derrière celle-ci on voit Eliana en manteau violet et en habit d'azur. Une lampe est suspendue au-dessus de l'autel. En face devait certainement se trouver la *Présentation de Jésus au temple*.

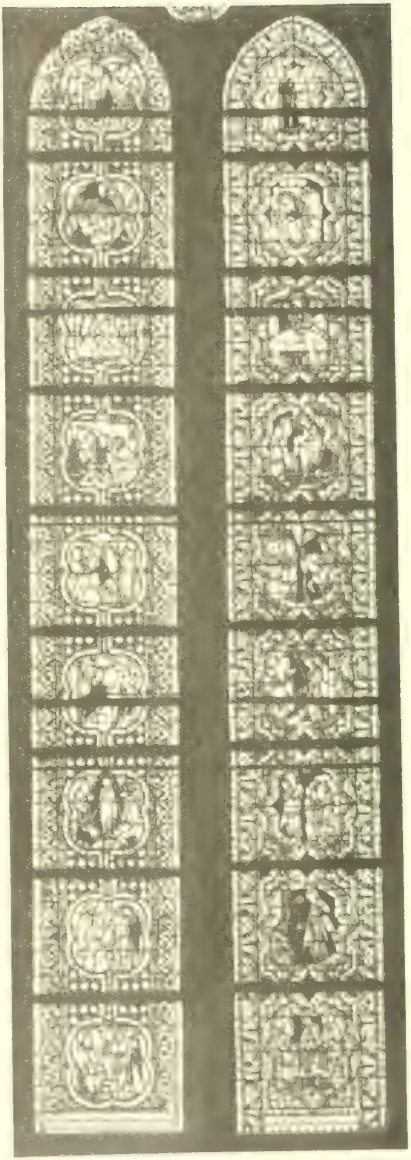
La reine de Saba et Salomon. Le roi est assis sur le trône et porte, sur un costume violet, un mantelet d'or comme sa couronne ; une écharpe verte lui entoure les bras et retombe sur ses genoux ; derrière lui, au-dessus de son épaule, on voit deux courtisans vêtus de bleu et de

jaune. La reine de Saba, avec une couronne, une robe blanche et un manteau de pourpre, entre en saluant : elle tient à la main un vase d'or ; une suivante vêtue d'une robe d'azur et d'un manteau jaune l'accompagne. Dans le médaillon de droite se trouvait l'*Adoration des Mages*.

A gauche, un Roi ou une Reine, avec un manteau vert et une robe violet foncé, donnent à deux soldats, revêtus de cuirasses vertes, rouges et jaunes, l'ordre d'accomplir un meurtre ; un des soldats leve son épée. Il est difficile de reconnaître à droite, au milieu d'un assemblage de verres informes ce qui était représenté ; il semble que dans le haut était peinte une peau de lion. Cette scène représentait-elle Saul faisant massacrer les prêtres qui accueillirent David ? ou Athalie faisant mettre à mort ses petits-enfants ? ou plutôt le Jugement de Salomon ? Les restaurations ont trop altéré ce vitrail pour que l'on puisse se prononcer. Une chose seule est certaine : c'est que ce panneau devait être la préfigure du *Massacre des Innocents* peint en face.

Une colonnette blanche divise la scène en deux parties ; à gauche, dans une chambre violette, est assis, sur un trône d'or, un roi, en manteau rouge et robe verte avec le sceptre au poing. A droite, un homme en manteau vert et robe jaune, la tête renversée, semble fuir, en portant dans ses bras une figure violette et bleue dont on ne distingue ni la tête ni les formes. Ici aussi les restaurations ont tellement endommagé les peintures, qu'il est impossible de reconnaître le sujet. Cette scène symbolisait peut-être *la Fuite en Egypte*.

Jérémie à Taphnis[1]. Le Prophète, en manteau rouge et vêtement vert, se tient au milieu, se tournant vers Johanan, fils de Carée, qui est à gauche, revêtu d'un manteau vert et d'un vêtement blanc. Entre les deux on voit une ville avec des tourelles jaunes. A droite, sur fond rouge, le temple du Soleil s'écroule ; les colonnes et les architraves blanches et bleues tombent brisées. A



1. *Jérémie*, c. XLIII v. 8-13.

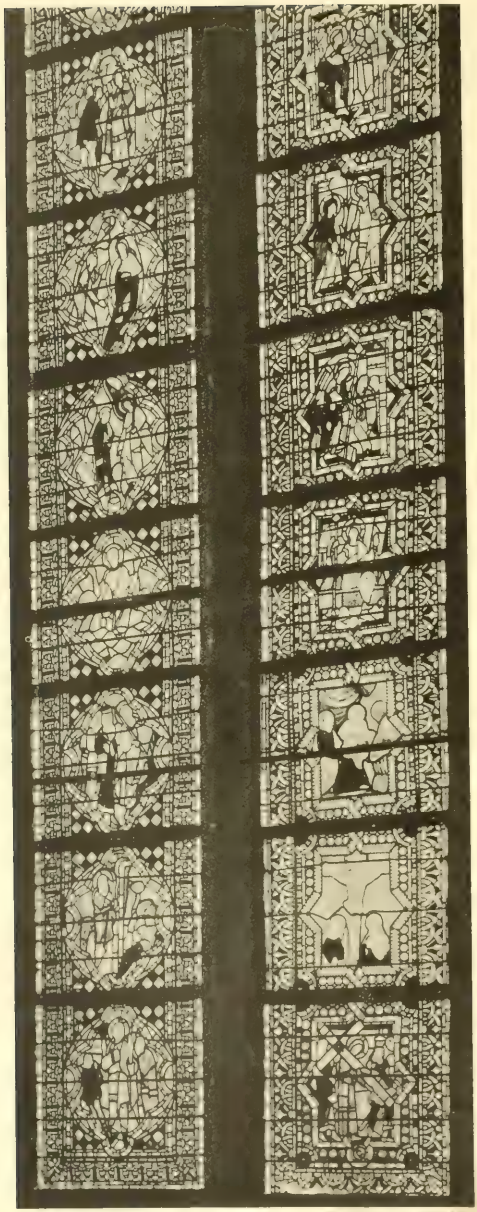


Fig. 5. — Basilique de Lisieux. Vitrail gauche de l'abside.

ce médaillon correspondait la *Chute des idoles à Heliopolis*.

Vitrail droit de l'abside. — Ce vitrail montre à droite et à gauche des scènes de l'ancien et du nouveau Testament : celles de droite sont la figure de celles de gauche (*fig. 4*). Les premières sont sur champ pourpre, les secondes sur fond d'azur. De bas en haut, nous voyons représentés *David sur la Chaire de sagesse* et *Jésus enfant disputant avec les docteurs ; Naaman pour se guérir de la lèpre allant se laver dans le Jourdain*, et le *Baptême du Christ ; Moïse sur le Sinaï* (?) et la *Transfiguration ;* le *Châtiment de Jéroboam* et les *Vendeurs chassés du Temple ;* le *Retour de Judith* et l'*Entrée de Jésus à Jérusalem ; Abraham lavant les pieds des Anges* et le *Lavement des pieds ;* les *Pains Azymes?* et la *Cène ; Job abandonné* et la *Prière à Gethsémani ; Joseph vendu par ses frères* et le *Baiser de Judas*.

Vitrail gauche de l'abside. — Les dix-huit panneaux de ce vitrail disposés comme le vitrail précédent, auquel il fait suite, complètent la série des scènes relatives à la vie du Christ (*fig. 5*). A gauche sont les scènes de l'Ancien Testament correspondant à celles du Nouveau disposées à droite : *Abraham en marche pour le sacrifice* et la *Montée au Calvaire ;* le *Serpent d'airain* et la *Crucifixion* (refaite par Bertini) ; *Moïse frappant le rocher* et les *disciples d'Emmaus* (refaite par Bertini), au lieu de la scène représentant le Centurion perçant de la lance le côté du Christ, qui devait se trouver auparavant en cet endroit [1] ; *Jonas rejeté par la Baleine* et la *Résurrection du Christ ; l'ange et Agar à la fontaine de Sur* [2] et les *Maries au Sépulcre ;* une scène qu'il nous a été impossible d'identifier, où l'on voit deux personnages, l'un jeune, l'autre les cheveux longs, la barbe

1. Cf. Male, *op. cit.*, p. 174.

2. Gen. XXI, 7, 14. — Hode croit qu'il représente Tobie et l'ange, *op. cit.*, p. 618.

courte, la main gauche sur la poitrine, et le *Noli me tangere* ; *Joseph reconnu par ses frères* et l'*Incrédulité de saint Thomas* ; *Elie sur le char de feu* et l'*Ascension du Christ* ; l'*Esprit de Moise envoyé par Dieu sur les soixante-dix anciens*[1] et la *Pentecôte*.

Vitrail du croisillon nord. — La moitié de gauche de cette verrière, décorée de roses polychromes de type géométrique, est due à une restauration de la fin du XIVe siècle, avec des remaniements postérieurs. Le croisillon septentrional étant dédié aux apôtres, comme le prouvent les figures de Cimabue, nous pensons qu'il y avait là autrefois une série de médaillons renfermant les figures des apôtres : il en subsiste encore une, celle de saint Paul, avec le livre et l'épée, dans le vitrail fragmentaire de la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, dans la basilique inférieure. A côté de ce médaillon, deux fragments dont l'un représente le buste du Christ bénissant, et l'autre un ange, devaient appartenir également au vitrail du croisillon nord.

Dans la moitié de droite, on trouve une série de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament se correspondant (*fig. C*), mais la concordance n'est pas parfaite ; des restaurations fort nombreuses rendent d'ailleurs difficile l'identification de certaines scènes, du moins pour celles appartenant à l'Ancien Testament. En outre l'ordre des scènes va de haut en bas, ce qui est inaccoutumé et paraît le résultat des restaurations successives. Voici de haut en bas la liste des sujets représentés : l'*Ange et le prophète Isaïe* (?) et *Jésus apparaissant aux saintes femmes revenant du Sépulcre* ; l'*Ange* et *Elie* (?), et *Jésus apparaissant à saint Pierre* ; l'*Ange et Gédéon avec son étrangle* et la *Rencontre de Jésus et des disci-*

1. Nomb. XI, 25.

ples sur la route d'Emmaus : Melchisédech et Abraham[1] et *Jesus et ses disciples marchant vers Emmaus ; l'Ange à Bochim* et la *Cène d'Emmaus ; Daniel dans la fosse aux lions nourri par Habacuc* et le *Christ apparaissant aux disciples cachés dans le Cénacle.*

Dans la grande rose à six lobes est peinte l'*Ascension du Christ*, avec à ses pieds la Vierge et les Apôtres, et autour de lui des anges. Dans les petites roses, on voit à droite David[2] et à gauche un prophète[3].

LES VITRAUX DES APOTRES.

Nous avons déjà indiqué que cinq vitraux de la Basilique furent presque sûrement dédiés aux Apôtres. L'un est complètement disparu, un autre est en grande partie perdu, et il ne nous en reste que deux grandes figures : les trois autres se trouvent encore à leur place. Chaque vitrail comprend, en bas, sous un édicule, deux apôtres plus grands que nature, et au-dessus de chacun d'eux cinq panneaux où sont peintes les scènes de leur vie. Ils sont groupés selon l'ordre du canon. 1° Saint Jacques le Majeur et saint André ; 2° saint Jean et saint Thomas ; 3° saint Barthélemy et saint Matthieu ; 4° saint Simon et saint Jude Thaddée. Il manque par conséquent, Pierre, Jacques le Mineur, Philippe et Mathias. On sait que dans l'art du XIIIe siècle, saint Paul ne fut pas toujours compris dans la série. Pourquoi trouve-t-on représentés certains Apôtres plutôt que d'autres ? Nous pensons avec M. Mâle que c'est parce que la Basilique en possédait des reliques : malheureusement nous n'avons pas d'histoire des reliques de l'église de Saint-François : cette histoire serait très utile pour établir l'iconographie des deux basiliques.

De toute manière, le cycle apostolique est iconographiquement le plus important des vitraux d'Assise quoiqu'il soit tronqué et imparfait. Nous y trouvons en effet, racontées les vies de saint Barthélemy et de saint Matthieu qui ne furent jamais si développées, pas même dans les verrières de l'art français du XIIIe siècle[4]. L'histoire de saint André et celle de saint Jacques le Majeur ont malheureusement disparu.

Pendant qu'en France, les figures des Apôtres tendent à prendre des attributs distinctifs, ici, nous ne trouvons comme caractéristique que le livre ou le phylactère déployé. Néanmoins, les couleurs traditionnelles des manteaux et des robes, sont maintenues. Les verriers en subordonnent le choix à l'effet chromatique, spécialement en rapport avec la couleur du champ. Saint Barthélemy seul est vêtu de byssus et de blanc, comme le rapporte la *Légende Dorée*, où sont puisées les histoires représentées dans ces panneaux.

Le nombre restreint des récits à illustrer (cinq par saint) ne permit certainement pas aux verrières d'Assise un large développement des merveilleuses légendes de Jacques de Voragine. Ainsi nous ne voyons, dans la série de saint Jean, ni le miracle des diamants, ni l'écroulement du temple d'Ephèse, ni l'épreuve du poison, ni la conversion d'Aristodème. Dans la série de saint Thomas, on n'a pas traité le récit de l'échanson déchiré par des chiens. Il paraît généralement que l'on ait donné la préférence aux miracles les plus impor-

1. Gen. XIV 18. L'opinion de M. Mâle me décide à reconnaître ainsi le sujet de ce medaillon, au lieu d'y voir plutôt le prêtre Abimelec offrant à David le pain sacré (Samuel, XX 6). Le costume de guerrier convient parfaitement à Abraham qui venait de battre les rois confédérés après avoir fait prisonnier Loth (Cf. Mâle, *op. cit.* p. 186.)

2. Sur son phylactère on lit : ASCENDIT DEUS IN IUBILATIONE.

3. De la légende effacée on n'aperçoit que le mot REDEMPTOR.

4. E. Mâle *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (Paris, Colin, p. 339). Dans les vitraux français, on développe les vies de Pierre, Paul, Jean, Thomas, Jacques, Jude et Simon.

tants et se prêtant le mieux à une représentation comportant peu de figures, et peu d'accessoires.

PREMIER VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — Les deux apôtres, saint Jacques le Majeur et saint André, sont debout sous des niches soutenues par de courtes colonnettes (*fig.* 7). Saint Jacques (SC. IACOPUS)[1] est vêtu d'un manteau jaune à revers rougeâtres, et d'une robe bleu clair; sa figure est blanche, ses cheveux couleur de terre, et courte barbe violette. Il tient de sa main gauche un livre vert, avec des fermoirs de couleur pourpre.

Saint André (SANCT. ANDREAS) porte un manteau d'azur à revers jaunes, et une robe violette; il soulève et tient ouverte sa main droite, en regardant saint Jacques, pendant que de sa main gauche recouverte d'un manteau il soutient un grand livre vert tirant sur le jaune et dont les fermoirs sont rouges.

Au-dessus des apôtres sont des motifs décoratifs à fleurs de lys du XIVe siècle.

FIG. 7. — ASSISE. — VITRAIL DU NORD DE LA NEF.

DEUXIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — A gauche, l'apôtre *saint Jean* vu de face, a les pieds tournés sur la gauche dans l'attitude de la marche : il porte un manteau bleu à revers blancs sur une robe jaune-citron. La tête, refaite par Bertini, est tournée vers saint Thomas qui lui fait face, et conserve encore l'ancienne auréole verte. Il tient déroulée et montre avec le doigt une banderole blanche sur laquelle on lit S. IOHANNES.

La *Légende Dorée* a fourni au verrier les sujets traités dans les cinq panneaux placés au-dessus[2] (*fig.* 8). L'apôtre prêchait à Ephèse, lorsque le proconsul le dénonça à l'empereur Domitien. Celui-ci le fit venir à Rome, et après lui avoir fait raser la tête en signe d'infamie, il ordonna qu'on le jetât dans une chaudière d'huile bouillante, devant la Porte Latine. Saint Jean, qui avait triomphé du feu des sens, sortit sain et sauf de ce feu que lui avait préparé le tyran. On voit, au centre, une chaudière bleue en forme de baquet, dans laquelle est plongé jusqu'à la ceinture notre saint, tout nu et les bras pendus. A droite, sur le sol violet, se tient debout un bourreau, en tunique blanche et en souliers jaunes. En face, sur un terrain jaune, deux citoyens assistent à la scène, dans l'attitude de l'étonnement. Chacun d'eux porte une tunique jaune, un sous-vêtement bleu, et des bas blancs[3].

Après la mort de Domitien, le sénat rapporta tous les décrets du tyran, et Jean put retourner de Pathmos où il avait été exilé, à Ephèse, où il reçut un accueil triomphal. En entrant dans la ville, il rencontra le convoi funèbre de sa servante Drusienne, morte en sou-

1. La légende se trouve autour de l'auréole verte.
2. La *Légende Dorée* traduite par J. de Wavrin [illegible]
3. Sur la bande qui traverse le panneau où [illegible]

haitant de revoir encore une fois son maître. Cédant aux larmes des parents, Jean fit poser à terre le cercueil et après l'avoir ouvert, il ordonna à Drusienne de rentrer à la maison pour lui préparer un repas. Au nom de Jésus, la fidèle servante ressuscita, comme réveillée d'un profond sommeil. A gauche, le saint, en manteau jaune et robe rouge, ordonne à la morte de se lever ; devant lui sur le sol vert, gît Drusienne, vêtue de jaune ; elle s'éveille et semble remercier l'apôtre. A côté, un éphésien se tient agenouillé ; un autre le suit, tourné vers le saint comme pour lui demander une grâce [1].

Pendant le séjour de saint Jean à Ephèse, un jeune homme vint à mourir, trente jours à peine après son mariage. La mère, la veuve et les amis du mort supplièrent l'apôtre de le rappeler à la vie, au nom de Dieu, comme il l'avait fait pour Drusienne. Le saint, après avoir pleuré et prié, accomplit le miracle. Dans ce médaillon il est peint avec un manteau jaune doublé de blanc, sur une tunique d'azur, tenant un calice dans sa main gauche, et faisant signe de l'autre, au mort de se lever. Derrière lui se tient un éphésien couvert d'un manteau violet. Le cadavre est étendu aux pieds du saint enveloppé de draps jaunes et bleus, et un parent présente un habit bleu, pour le couvrir [2].

Parvenu à l'âge de quatre-vingts ans, l'apôtre vit paraître devant lui Jésus entouré de ses disciples. Le divin Maître lui annonça que le dimanche suivant il le conduirait à la Sainte Table, avec ses frères. Le Christ, la tête entourée du nimbe crucifère, en manteau rouge et en robe jaune se tient debout, au milieu, levant la main droite vers Jean, qui, vêtu d'un manteau jaune doublé de blanc sur une tunique rouge, reçoit l'heureuse nouvelle, les mains jointes. Derrière le Rédempteur se trouvent deux disciples nimbés.

Le dimanche suivant, le peuple remplissait en foule l'église ; Jean, continuant toujours à prêcher à ses frères de s'aimer les uns les autres, fit creuser devant l'autel une fosse carrée, et jeter la terre hors du temple. Il descendit ensuite dans la fosse, et tendant les mains au ciel : « Invité à ta table, dit-il, voici, Seigneur, que je viens Te remercier d'avoir daigné m'inviter, parce que Tu sais que je l'ai beaucoup désiré. » Après cette prière, une lumière éblouissante l'enveloppa et quand elle se fut dissipée, le saint avait disparu en laissant la fosse pleine de manne. On voit au centre, l'autel en forme de sarcophage à quatre niches : le saint, avec le pallium épiscopal bleu et la mitre, est debout dans la fosse : il a les mains jointes et les bras tendus vers le ciel, d'où deux anges descendent pour l'accueillir. Sur la gauche sont groupés quatre fidèles : l'un tient entre les mains un livre jaune ; un autre, lève, tout étonné, sa main droite ; on ne voit que la tête des deux autres.

L'apôtre *saint Thomas* semble se diriger également vers la gauche, pour suivre saint Jean. La tête a été mal refaite par Bertini, mais le reste du tableau fut heureusement épargné. Le saint porte sur sa robe d'un jaune citron, un manteau blanc doublé de pourpre : les mains sont gantées de blanc et laissent échapper du poignet une longue étoffe flottante. Les pieds nus sont posés sur un terrain violacé [3].

Gondophre, roi de l'Inde, avait envoyé Abbanés, son ministre, pour chercher à travers le monde un habile architecte capable de lui édifier un somptueux palais. Jésus indiqua au ministre saint Thomas qui se promit de prêcher l'Evangile au milieu de ces peuples lointains. A travers maints obstacles, tous deux arrivèrent à la cour [4]. C'est précisément la scène repré-

1. L'Apôtre déploie un phylactère avec la légende BAS HIS ABVS IAIT LI...
2. Dans la bande où il est : LI SIGNVCLIO, à compléter par CIRCIS
3. Sur la banderole qu'il déploie de la main droite, on lit : THOMAS APOSTOL.
4. *La Légende Dorée*. Ed. cit., p. 41 et suiv.

sentée par le verrier (*fig.* 8). Gondophre, en manteau blanc et robe rouge, est assis à table sur le côté, avec la reine près de lui. Celle-ci porte sur sa robe vert-clair, un manteau de même couleur que celui de son mari. Sur leur tête est une couronne d'or. A gauche Abbanes, en tunique bleue, introduit saint Thomas et le présente aux souverains. L'apôtre est vêtu des couleurs traditionnelles [1].

Après le départ de Gondophre pour visiter une province lointaine, l'apôtre distribua aux pauvres, l'immense trésor que le Roi lui avait confié pour construire le Palais. A droite, Thomas, aux pieds desquels on voit une assiette et une aiguière d'argent, présente une bourse à une jeune femme qui se tient debout devant lui. Elle est vêtue de vert clair et de jaune ; derrière elle se trouvent deux jeunes gens, dont l'un porte déjà l'objet précieux que lui a remis le saint; l'autre, se tourne vers son compagnon [2].

A son retour, Gondophre irrité de ce que l'Apôtre avait fait, ordonna qu'on le jetât en prison avec Abbanes. Mais Gad, frère du roi, ressuscité miraculeusement quatre jours après sa mort, courut à la prison [3], suppliant Thomas d'accepter un manteau précieux : l'Apôtre lui répondit : « Tu ignores qu'il méprise les ri-

1. La légende XXVS... CUR a été sans doute altérée par des restaurations.

2. Dans le haut du medaillon on lit : SI APOSTOLVS ... NVIT SVM ... ET SAVAM PAVPERIBVS.

3. Les paroles de la légende CVMDIC DICENS (VCVRRIT) se rapportent à l'ar-

chesses terrestres celui qui désire celles du ciel ? » La prison est à droite, avec ses portes rouges fermées ; le saint s'y tient debout, les bras croisés et peut-être attachés. Gad, en longue robe jaune, à manches bleues, plie le genou devant lui, le conjurant, et tenant dans les bras l'habit qu'il lui offre. Derrière lui, Gondophre, en manteau rouge, tunique jaune, et bas rouges, est étonné à la vue de son frère ressuscité.

Dans le médaillon suivant, Gad, vêtu comme dans le précédent, offre la main à l'apôtre qui sort de la prison dont les portes sont largement ouvertes par deux anges qui sortent de blanches nuées, à droite du spectateur. Le saint porte ici, un manteau rouge et une robe jaune.

Le roi de l'Inde supérieure, furieux contre Thomas d'avoir converti à l'Evangile sa femme et sa sœur Mygdonie, qui avaient fait vœu de chasteté après leur conversion, lui ordonna d'adorer une idole du soleil. L'apôtre, en s'agenouillant, commanda au démon de quitter l'idole, qui se fondit comme de la cire au feu. A cette vue le grand-prêtre le transperça de son épée en criant : « C'est ainsi que je venge l'injure faite à mon dieu ! » Trois écus blancs sur fond d'azur représentent la partie adossée de l'autel ; à gauche, le roi, en manteau rouge, tunique verte bordée de jaune, tenant son sceptre de la main gauche, ordonne au saint de renoncer au Christ : l'Apôtre, qui porte un manteau vert et une robe violette, semble se refuser à l'ordre, pendant que le prêtre, à la tête violette de maure, et vêtu d'une courte tunique jaune, comme un bourreau, a tiré son épée du fourreau, et s'apprête à percer le saint.

J. Cristofani.

(A suivre.)

MÉLANGES

Une statue de la Vierge à l'église de Saint-Valbert

Dans une pittoresque vallée de la Haute-Saône, près de Luxeuil, se cache au fond des bois, un ancien ermitage, actuellement encore fréquenté par de nombreux pèlerins en tant que lieu de promenade pour les touristes.

Au sein de ce refuge, alors inaccessible, vivait au VIIe siècle, le solitaire Valbert. Après avoir renoncé aux privilèges inhérents à son titre de comte de Poitiers, pour entrer, simple moine, dans l'abbaye de Luxeuil, nouvellement fondée par saint Colomban, il n'avait pas pu longtemps supporter cette pieuse retraite et l'avait quittée pour chercher dans la forêt un asile encore plus éloigné. Peu après, les religieux, ses compagnons, vinrent l'en tirer pour le mettre à la tête du monastère.

La réputation de sainteté du nouvel abbé s'étendit bientôt de toutes parts et lui, après son décès, consacrée par un pèlerinage aux lieux qu'il avait habités.

Une chapelle[1] fut bâtie sur l'emplacement de son ancienne cellule, et un village, qui prit son nom, se fonda dans les environs. De la primitive église de ce village rien n'a subsisté. Entièrement reconstruite en 1855 dans un style vaguement ogival, elle n'offre au point de vue architectural aucun intérêt; mais elle conserve dans ses murs une œuvre d'art d'une grande valeur, complètement inconnue, et que les recherches effectuées au cours d'une récente tournée d'inspection, en Franche-Comté, en vue du classement des antiquités et objets d'art, m'ont fort heureusement permis de découvrir.

Il s'agit d'une statue de la Vierge, du XIVe siècle, dont un détail particulier, peut-être unique dans la statuaire de cette époque, mérite d'être signalé à l'attention des archéologues et des artistes.

Cette statue est placée à droite en entrant dans l'église, sur un haut piédestal moderne. L'enfant sur le bras gauche, une branche de lys à la main droite, sur la tête une couronne richement orfèvrée, vêtue d'une robe serrée à la taille par une ceinture ornée de cabochons, la Vierge est debout, le corps légèrement infléchi pour faire contrepoids à l'Enfant, avec ce déhanchement, qui dut paraître une observation de juste réalisme au début du XIVe siècle, alors qu'il devait [illegible] [illegible]

Cette banalité d'attitude est, il est vrai, rachetée par la manière ample et vigoureuse dont la sculpture est traitée. La robe est largement drapée et le manteau qui enveloppe à demi la Vierge retombe en plis harmonieusement étagés.

Le temps a fait subir à l'œuvre quelques mutilations. L'Enfant [illegible] [illegible] place et grossièrement consolidée au moyen d'une couche de ciment; les mains, également brisées, ont disparu. Enfin, de fortes éraflures se remarquent aux angles et aux arêtes du socle.

Heureusement la polychromie ancienne a subsisté; seul le coloris des figures a disparu sous une épaisse couche de peinture nouvelle, qui [illegible]

Dans ces conditions, cette statue n'offrirait rien que d'ordinaire et ne se distinguerait pas des nombreuses vierges de la même époque si elle ne s'élevait sur un socle, faisant corps avec elle et taillé dans le même bloc de pierre calcaire, qui en rehausse singulièrement l'intérêt artistique.

1. Remaniée au XVIe siècle, puis en 1857.

Sur [illegible] trois [illegible] quatre pieds, le socle est décoré en relief d'arcades trilobées, enjolivées aux écoinçons d'[illegible] [illegible] rectiligne, pendes à la cuve, les effigies du Christ et des douze apôtres [illegible].

D'une grande légèreté de touche et d'une extrême variété d'attitudes, ces figures, n'ayant pas subi la restauration infligée à la statue, sont presque intactes. Par une discrétion bien rare le peintre chargé de colorier à nouveau la vierge de Saint-Valbert, se sera probablement rendu compte de son incompétence, en présence d'un travail plus délicat, et de funestes retouches, sinon même un repeint complet, [illegible] épargnées [illegible] ces charmantes figurines.

Le Christ, au centre de la face antérieure, porte une robe blanche ; les apôtres sont couverts de vêtements aux colorations diverses, mais de tonalités s'harmonisant parfaitement entre elles, auxquelles la patine du temps est venue donner une douceur exquise. Tous ces petits personnages sont nimbés d'auréoles, soit jaune d'or, soit rouge de pourpre, et chaque apôtre se fait reconnaître par ses attributs habituels.

La hauteur de la statue est de 1m,30 et celle du socle de 0m,36.

Il est extrêmement rare de voir une statue du moyen âge faisant corps avec un socle décoré de sculptures. Sans parler de nombreuses vierges portées sur un socle armorié, telles que celles de Cuiseaux et de Verdun-sur-le-Doubs (Saône-et-Loire)[2], il n'existe guère en ce genre, au moins dans les provinces de l'Est, que la Vierge du portail de l'ancienne chartreuse de Champmol, près Dijon (1387-1393), dont le socle est entouré, comme d'une guirlande, par une série de P et de M (initiales de Philippe le Hardi et de sa femme Marguerite de Flandre) sculptés en reliefs. Seule, la Madone assise (XIVe siècle) de la cathédrale de Sens, s'élève sur un socle orné de bas-reliefs se rapportant à l'histoire de la Vierge.

En orfèvrerie cette sorte de décoration se rencontre assez fréquemment. Le spécimen le plus remarquable en ce genre est la statuette de Vierge (argent doré, commencement du XIVe siècle), donnée par la reine Jeanne d'Évreux à l'abbaye de Saint-Denis[3], et dont le socle en même métal offre, sous une arcature ogivale, toute une série de sujets gravés et émaillés.

Parfois, dans l'antiquité, à la belle époque de l'art grec, les socles des statues s'ornèrent de bas-reliefs. Telle était au Parthénon, la célèbre Minerve de Phidias, dont l'éminent Simart imagina une remarquable reconstitution, et dont une simple copie antique, conservée dans le temple de Thésée à Athènes, fait encore mieux concevoir la beauté hiératique et la majestueuse harmonie. N'y a-t-il pas, toute proportion gardée, quelque rapport [illegible] entre ce chef-d'œuvre antique et l'anonyme ouvrage du sculpteur médiéval ?

Pure coïncidence, certes, mais à deux mille ans de distance, une telle analogie est sinon surprenante, au moins remarquable. L'art pur n'est-il pas à travers l'espace et le temps, toujours semblable à lui-même ?

[illegible] dans de la cire liquide, [illegible] les [illegible] que les [illegible] et donnent des tons de ce fresque, sans en avoir les inconvénients. [illegible] avec une mince couche d'enduit n'ayant pas besoin [illegible]

2. [illegible]

3. [illegible]

Jamais, toutefois, au moyen âge, l'imagier n'avait réservé à l'huisserie chargée de la polychromie une part assez large dans l'œuvre commune, pour rendre l'accessoire plus important que le principal. On aimerait à penser que, dans la circonstance, le sculpteur savait manier le pinceau avec la même habileté que l'ébauchoir ou le ciseau et, qu'en véritable artiste, il n'aura voulu laisser à aucun collaborateur le soin de parachever son travail.

D'où vient cette statue, égarée aujourd'hui dans une modeste église de campagne ?

Au XIVe siècle tout le pays de Luxeuil appartenait aux ducs de Bourgogne, bien qu'il ne fût pas encore le moment où le génie de Sluter allait porter à son apogée le vigoureux réalisme artistique que cette province devait donner l'exemple. Bien, d'ailleurs, dans l'aspect de la vierge de Saint Valbert, ne rappelle particulièrement le style bourguignon.

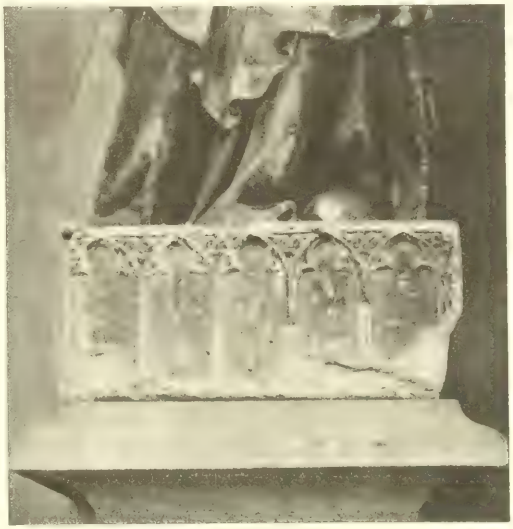


Fig. 2. — [illegible] DE LA VIERGE [illegible] (EGLISE DE SAINT-VALBERT)

D'autre part, la ville de Luxeuil n'était pas encore ce qu'elle devint sous la domination espagnole, et les œuvres d'art ne devaient pas y abonder. Son abbaye pourtant était déjà célèbre : l'église, reconstruite une première fois au commencement du XIIIe siècle, fut entièrement remaniée vers 1330. La chapelle de la Vierge dut recevoir alors une décoration nouvelle. Il ne serait donc pas téméraire de supposer que la statue en question puisse provenir de l'autel de cette chapelle.

Cette provenance serait d'autant moins improbable que, dans l'église de Luxeuil, il n'existe plus aujourd'hui de statue ancienne de la Vierge. Celle qui est placée au-dessus du Christ au tombeau, du XVIe siècle, est le seul reste d'un calvaire figurant, à cette époque, au-dessus de la poutre transversale de l'arc triomphal.

Qu'importe, d'ailleurs, la question est d'importance secondaire. Il n'en est pas moins certain que la pauvre église de Saint Valbert possède une œuvre des plus recommandables, et la valeur de laquelle, pour parer à toute éventualité, l'attention de la municipalité a été spécialement attirée. En mettant, [illegible] grâce à la mesure du classement parmi les monuments historiques, cette œuvre était [illegible] vandalisme et voyait sa conservation désormais assurée.

A. Perrault-Dabot.

1. L'église de Saint Valbert conserve également quelques [illegible] du XVIIIe siècle, [illegible] beaucoup moindre, une cloche de 1663 et une suite de stalles [illegible] qui peut être considérée plutôt comme une relique que comme un [illegible]

L'Église des Augustins de Munich

Sur l'emplacement de l'ancien couvent des Augustins, dans la Neuhauserstrasse à Munich, se dresse maintenant la nouvelle construction de la préfecture de police. On est parvenu, après de longues discussions à conserver la vénérable église conventuelle qui contribue à donner à la rue beaucoup de pittoresque ; mais l'extérieur sera l'objet de remaniements et l'intérieur sera divisé en deux étages pour des raisons d'utilité.

Ce qui donne son cachet à ce coin de la ville, ce sont d'abord les remarquables façades de l'ancien couvent des Jésuites, — l'Académie des sciences actuelle, — Saint-Michel, riche édifice de la Renaissance dont les combles très élevés attirent l'attention, et à droite l'église des Augustins, dont le chœur gothique est dominé par les tours massives de Notre-Dame *(fig. 1)*.

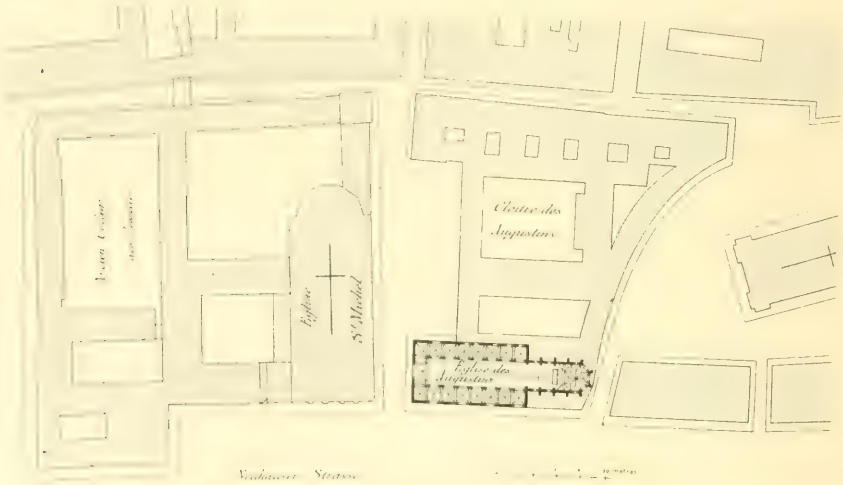


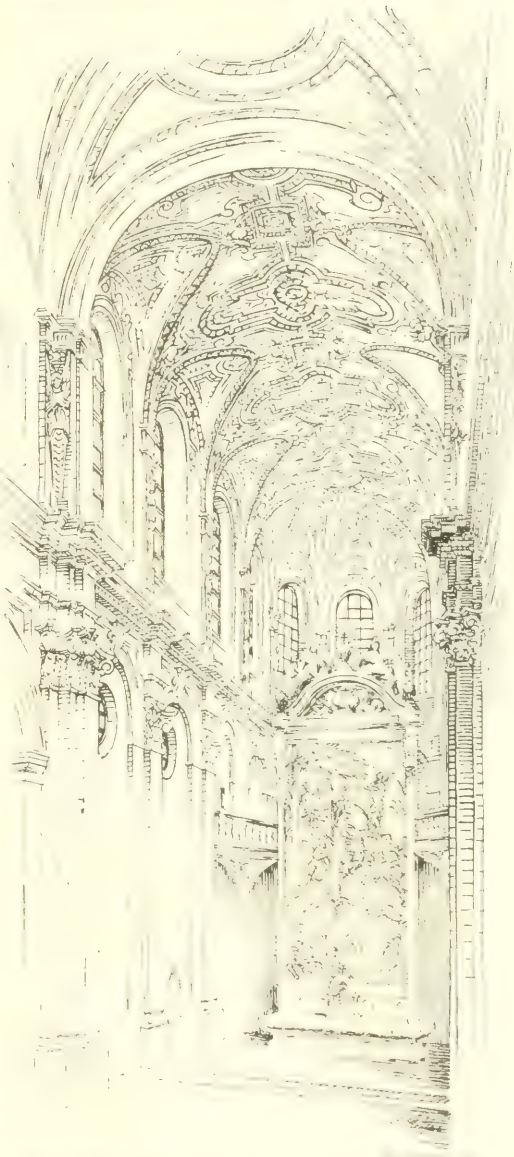
Fig. 1. — L'ÉGLISE DE L'ANCIEN COUVENT DES AUGUSTINS A MUNICH

La maçonnerie de l'église des Augustins est intacte et capable de braver encore bien des siècles, mais elle ne pouvait pas subsister longtemps dans l'état d'abandon où elle était tombée. Depuis bien des années déjà le bas des murs était louée comme entreprise d'annonces. Le long de la corniche supérieure de bois on avait établi une cloison en planches, pour empêcher l'écroulement dans la rue, où la circulation est intense, de la vieille toiture si pittoresque. L'intérieur n'avait pas été épargné. La gisaient des baldots, des tonneaux, des caisses, des sacs ; le bas des murs était profondément dégradé, les fenêtres brisées et béantes. Depuis la sécularisation de 1803, l'église désaffectée servait de bâtiment de douane.

Tous les amateurs auraient éprouvé une grande satisfaction à voir conserver l'intérieur de l'église dans toute son intégrité, mais ce projet était irréalisable par raison d'économie. Désormais la moitié supérieure de l'église, dont la voûte avec ses fins ornements de stuc est si remarquable, servira de grande salle de réunion pour la municipalité, et le bas sera converti en magasins.

L'église est un bâtiment de onze travées, en briques non crépies, comme la plupart des églises du moyen âge et des édifices publics de Munich. Elle a souffert, au cours des siècles, maintes transformations.

Vers la fin du XIIIe siècle le duc Louis le Sévère fit venir les moines Augustins à Munich et leur assigna un emplacement qui, à cette époque, était en dehors des murs de la ville, pour y édifier un couvent et une église. L'un et l'autre furent solennellement consacrés en 1294, en l'honneur des deux saints Jean.



L'église ne comprenait primitivement que le chœur de trois travées, éclairé par des fenêtres en plein cintre et terminé par un chevet polygonal ; il était flanqué de douze puissants contreforts qui descendaient jusqu'à terre sans être englobés dans les constructions qui furent rajoutées par la suite ; ils seront dégagés lors du futur remaniement de l'église, du moins au chevet. Le pignon était terminé de ce côté par un toit en bâtière surmonté d'un petit clocher qui fut conservé quand on reconstruisit la nef et ne fut supprimé qu'en 1620.

On reconnaît de prime abord que le chœur et la nef appartiennent à deux périodes de construction entièrement différentes ; celui-là plus ancien avec ses puissants contreforts, la nef sans contreforts d'une époque plus avancée. La différence d'appareil, l'interruption et la surélévation de la corniche supérieure de la nef, donnent la preuve certaine que primitivement le chœur formait une église indépendante. De plus les moulures de cette corniche sont toutes différentes : au chœur c'est une gorge accompagnée de deux bandeaux, tandis qu'à la nef elles se réduisent à un bandeau et une gorge.

Peu de temps avant la consécration de l'église était survenue la mort de son protecteur le duc Louis, mais son fils cadet Louis, le futur empereur, témoigna toute sa vie une vive sollicitude pour les Augustins et leur église et il manifesta même le désir d'être inhumé dans les caveaux.

En 1458 l'église fut considérablement agrandie par l'adjonction de la nef au chœur ; elle était de huit travées et avait des bas-côtés. L'annexe du chœur et la sacristie furent ensuite construites ; cette dernière se

peut sous le chœur soulève : la voûte en étoile repose au milieu sur un svelte pilier en syénite, entouré d'une bague de pierre.

Elle est dépourvue de contreforts, on a supposé qu'elle était jadis recouverte d'un plafond. Elle aurait tout au plus été voûtée, car les murs qui étaient renforcés dans le bas en plusieurs endroits, sont suffisamment solides pour supporter la poussée des voûtes même sans contreforts. Il existe plusieurs exemples d'édifices d'une époque avancée du moyen âge, dans lesquels les voûtes reposent sur des murs solidement renforcés, sans l'aide de contreforts. Sous l'église s'étendent de vastes souterrains qui, fort bien conservés sous le bas côté gauche, allaient de là par dessous les bâtiments claustraux jusque dans l'Ettstrasse où ils furent comblés. Les voûtes sous l'église furent démolies en 1803 pour niveler le sol.

Une transformation complète de l'église eut lieu en 1620. Il ne resta plus de l'architecture simple de cette église que le chœur avec ses contreforts, la sacristie et les belles voûtes des annexes du chœur. On recouvrit la nef et le chœur d'une voûte d'ogives ornée de riches ornements de stuc (*fig.* 2). Les arcades en tiers point des bas côtés furent comme toutes les ouvertures converties en plein cintre ; l'intérieur tout entier fut habillé d'une façon uniforme dans le goût du temps, tel que nous le voyons aujourd'hui. C'est de cette époque que datent le pignon qui reçut des ornements de stuc et des décorations peintes très caractéristiques, et l'enduit de mortier dont on revêtit la construction de briques.

Les princes bavarois, beaucoup de nobles et de bourgeois aisés ne cessèrent de contribuer à l'embellissement de l'église. Le maître-autel était orné d'un immense tableau du Tintoret, *la Crucifixion du Christ*, haut de 12 mètres et large de 6. C'est une œuvre d'une valeur inestimable qui a été transportée dans la chapelle du château royal de Schleissheim. Les autres autels présentaient de précieux ouvrages en marbre et des tableaux de Pierre Candid, Ulrich Loth, Feistenberger, Pallach et bien d'autres encore. Les orgues, très remarquables, furent offertes par les paysans de l'électorat de Bavière et coûtèrent 7000 florins.

On nomma à juste titre cette église, le musée des peintres et des sculpteurs. Des reliques précieuses, des images miraculeuses auxquelles étaient attachées de grandes indulgences, attirèrent les croyants en foule, et en 1699, l'électeur Max Emmanuel autorisa le prieur, sur sa demande, à faire ajouter au couvent un étage « de location » qui devait donner tant de pittoresque à ce coin de la ville. Ce sont les [illegible] des maisons dont on a commencé la démolition.

Le couvent avait donc pris une grande extension. Le long de l'Ettstrasse, il fut enclos d'un jardin tenu avec soin et dans lequel on édifia une petite chapelle adossée à l'église. Elle était flanquée de tourelles qui furent démolies ainsi que le petit clocher surmontant le chœur, peu de temps après la sécularisation.

La vieille église possède aussi une importance historique, car dans la nuit du 11 octobre 1347, l'abbé du couvent refusa l'entrée de l'église et la sépulture au cadavre de l'empereur Louis de Bavière qui était mort excommunié.

Un siècle s'était écoulé depuis l'époque où l'église et le couvent furent si cruellement mutilés, lorsqu'il fut question de les démolir. C'était chose décidée ; mais, au dernier moment, ceux qui avaient reconnu le charme de la vieille église et la perte irréparable que causerait sa démolition s'interposèrent énergiquement pour qu'on la conservât. Ils ont réussi ; mais on va, suivant en cela l'exemple [illegible] la transformer pour des usages d'intérêt général.

L. Hugo SEITZ.

La Pieta de Botticelli à la Pinacothèque de Munich

Ce grand panneau (*fig. 1*) est dur, brutal de coloris, plein de détants, de repeintes, de retouches et pourtant combien intéressant ! Il a une âpreté, une sincérité qui émeuvent, quoiqu'en dise M. Diehl[1], et l'impression en étant puissante, mérite d'être retenue. Un vague mystère semble avoir figé dans des attitudes raides les acteurs du sombre drame de la Passion.

« La Pieta » est au point de vue métier, une des œuvres les plus faibles de Botticelli : lui même semble n'y avoir peint que quatre personnages sur huit ; le fond paraît être l'œuvre d'un de ses élèves.

Au centre du panneau, la Vierge pâmée est vêtue de rouge, recouverte d'un manteau noir, à vagues reflets de cinabre vert foncé. Elle est soutenue par l'apôtre bien-aimé, en rouge orangé et bleu. Ses traits crispés rappellent ceux du peintre. Est-ce lui ? Je ne sais, mais serais tenté de le croire : en tout cas il se serait considérablement rajeuni. A côté de lui saint Jérôme et saint Paul, l'un en vert avec manteau jaune, l'autre simplement drapé de pourpre. L'expression est quelconque : ils ont plutôt l'air de sommeiller que de souffrir. Au pied du Christ, sainte Madeleine, vêtue de mauve et de vert clair. Le corps du Christ est livide ; il se détache verdâtre sur le fond noir de la robe et le manteau orangé de saint Jean. Une sainte femme tient embrassée la tête inerte du Sauveur. Son manteau rouge fait d'amples plis. Au-dessus d'elle, saint Pierre, drapé dans une étoffe jaune éclatant, fait avec saint Jean, deux taches lumineuses qui ajoutent encore à la crudité des robes, tranchant sur la pâleur du moribond et le fond lourd et bitumeux. L'effet en est pénible, plutôt que « dramatique », suivant le mot de M. Emile Gebhart[2].

Le personnage le plus curieux est à coup sûr sainte Madeleine (*fig. 2*) : ce visage blême à reflets verts, les paupières rougies, les narines légèrement enflammées, est saisissant. Aucune contraction des muscles faciaux, tout l'effet est obtenu par le froncement des sourcils et la bouche, très rouge, entr'ouverte. Or, cette Madeleine accroupie aux pieds du Christ, c'est la *Vénus* de la National Gallery (*fig. 3*)[3]. La ressemblance est frappante. C'est elle, douloureuse, angoissante et non plus déesse vaguement lasse, pensive et perverse, rêvant à côté de Mars endormi. Ce n'est pas le simple hasard qui l'a mise là. Est-ce le même modèle qui a posé ? Supposition absurde, lorsqu'on songe que le *Mars et Vénus* a été peint en 1475. Il y a par conséquent vingt-trois ans de différence entre les deux tableaux.

Je crois qu'un grand et profond symbole se dégage de cette figure : le passé du peintre qui se repent et s'humilie devant le Christ mort, devant la foi que prêchaient les paroles du martyr. C'est la Vénus délicieuse aux pieds du Sauveur, pleurant ses fautes et demandant sa rédemption. Cette Madeleine est la vie de Botticelli, personnifiée. Il y a là quelque chose de poignant et d'admirable. Ce renoncement et cette humilité d'un grand homme, qui agenouille devant son idéal toute son existence et toute son œuvre, afin de la purifier et la rendre digne du rêve intérieur qui illumina les derniers jours de sa vie.

Cette Madeleine n'est malheureusement pas entièrement de lui. Les mèches de cheveux qui couvrent son épaule, la manche de la tunique mauve, une partie du manteau vert ont été sûrement repeintes.

1. Ch. Diehl, *Botticelli*, Paris 1906. « Pourtant avec ses couleurs sombres, son dessin parfois incorrect, l'œuvre est médiocrement émouvante... »

2. E. Gebhart, *Sandro Botticelli*, p. 225 : « Saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul [illegible] *pes de grandes ombres noires*, n'est-ce point un sur de Vendredi Saint, un groupe de Pleureuses [illegible] cité. » Ce qu'il y a de curieux c'est que M. Diehl lui aussi parle de [illegible] » Voir [illegible]

3. Comparez les deux visages : même silhouette de la figure, même position ; le dessin du nez, de la lèvre supérieure, du menton est pareil. Seuls les sourcils diffèrent. Je n'ai malheureusement pas [illegible] de la Madeleine : la photographie que je possède est fort mauvaise et retouchée.

L'étoffe manque de souplesse et les plis de la manche n'ont pas de relief. Les mains sont par contre très belles et le voile limpide et léger.

Saint Jérôme est certainement de Botticelli lui même : le mouvement des mains et l'expression de la face sont beaux. Il n'en est pas ainsi de saint Paul : la main droite est mal dessinée et le personnage ne se tient pas. Les chairs sont sans consistance et grises. L'effet de lumière sur la draperie jaune est fort heureux. Quant au saint Jean, sauf la tête et la main gauche, tout me paraît être l'œuvre d'un piètre élève. Le bras droit est en bois, la tête mal emmanchée sur les épaules et la tunique d'une lourdeur déplorable.

JÉSUS — LA PIETA DE BOTTICELLI, AU PALAIS ÉTRANGOTHÈQUE DE MUNICH

La Vierge est superbe : pâleur du visage et contraste des chairs blanches et du manteau noir. Le corps du Christ doit être terriblement lourd..

Je crois que M. Streeter a raison lorsqu'il écrit que les jambes du Christ sont trop courtes et trop frêles[1]. De plus, le torse est trop long, ce qui fait paraître les jambes encore plus petites. Cette faute de dessin pourrait surprendre, assurément. Mais il faut se rappeler la situation morale et physique dans laquelle était Botticelli lorsqu'il peignait la « Pieta ».

Ce Christ imberbe est étrange. Pourquoi imberbe ? Est-ce que Botticelli, inconsciemment hanté par les figures d'adolescents de ses œuvres précédentes — celles qu'il ne voulait plus connaître, mais qui malgré tout survivaient en lui — s'est modelé un Christ suivant un idéal païen ? Ce serait l'explication la plus plausible. Chez lui la beauté spiritualiste devait aller de pair avec la beauté plastique. Son ima-

1. R. Streeter (Bottichelli, London, 1901, p. 141). « The torso of the Christ is well modelled in parts, but is not entirely of very good proportions, the lower part of the body being much too short for the rest of the figure. »

gination parenne lui suggéra le type du Christ suivant le modèle de Mars endormi ou du jeune homme de la « Primavera ».

Fig. 2. — MARIE MADELEINE, DÉTAIL DE LA PIETÀ DE BOTTICELLI, MUNICH.

A la gauche de la Vierge est une sainte femme qui tient les trois clous. C'est une œuvre d'élève appliqué, mais dénuée de grâce et de sentiment. L'ensemble est lourd, le mouvement compliqué et l'expression banale. L'autre sainte femme, agenouillée à la tête du Christ, est une belle figure. C'est du Botticelli et du meilleur. Une véritable douleur est dans ce visage larmoyant et les mains serrent amoureusement la tête du mort. C'est peut-être avec la Vierge la plus belle figure du tableau. Saint Pierre, lui aussi, est certainement de Botticelli ; mais on n'y sent pas le tragique des autres personnages. La figure tout entière est calme, sereine et douce. Il lève la main droite en un geste de consolation et de grandeur. Son visage dit l'espoir en la bonté divine et la beauté de la souffrance, le sublime du sacrifice et la résignation. Une grande lumière jaillit de sa draperie et sa main gauche tient le fer de lance et la croix symbolique. Au fond, dans le rocher, s'élève le tombeau. La caverne est sombre et tragique. La roche lourde semble peser sur les personnages du drame.

Cette roche taillée, dont le linteau est soutenu par le pilier de droite, forme une architecture chaotique, aux lignes brisées qui accusent tout le désarroi de la scène et concourent à exprimer la douleur presque chrétienne du peintre.

Il y a dans ce panneau une grande concentration de pensée. Remarquez qu'aucune des figures ne vous regarde : yeux baissés, tous les visages sont tournés vers le centre du tableau où repose la sainte dépouille, ils semblent y diriger toutes leurs facultés et ne vivre que par et pour ce mort. L'effet est saisissant.

L'origine de la « Pietà » a donné lieu à de nombreuses controverses. Certains archéologues doutent de son authenticité, se basant sur Vasari, lequel parle, il est vrai, d'une « Pietà », mais de petites dimensions [1]. Tout le monde sait qu'il ne faut pas prendre Vasari à la lettre : il décrit souvent des

[illegible]

[illegible]

1. Vasari, Vite, ed. HE : « In Santa Maria M[illegible] di Pinciatichi, molto bella ».

tableaux qu'il n'a jamais vus. La « Pieta » de Sainte Marie Majeure de Florence et celle de Munich ne font certainement qu'une. Dans le cas contraire, qu'adviendrait il ? Pourquoi ne pas supposer alors que Botticelli ait fait deux Pieta, bien que Vasari n'en dise rien ?

Nous avons écrit cette étude, un peu hâtive et forcément incomplète, dans le but de rectifier certaines erreurs, de répondre aux critiques qui ont paru injustifiées et surtout pour faire aimer l'œuvre de Botticelli. Si le tableau n'a pas été toujours parfaitement compris, c'est que la pensée du maître a été amoindrie par une maladroite collaboration. Cependant, à mesure que l'on étudie ce tableau, on y découvre une conception d'ensemble qui se retrouve rarement dans l'œuvre du grand artiste. Il est plus que probable que les personnages accidentels, tels que saint Pierre à droite et les saints Paul et Jérôme à gauche, appartiennent au fond du tableau, puisqu'ils sont sur le même plan et semblent faire partie de l'architecture de la tombe, si rudimentaire soit elle. Alors, la composition s'étale au premier plan et s'élève en dôme au centre.

Jean H. de Rosen.

CHRONIQUE

FRANCE

Institut de France. — *Séance du 23 avril.* — Parmi les legs de la succession Dulac que l'Académie française a été autorisée à accepter, il en est un de 500,000 francs qui devra être employé à construire, restaurer et orner les églises de France et des colonies. Pour son exécution, l'Académie française a délégué ses pouvoirs à l'Académie des Beaux-Arts.

Séance plénière du 17 mai. — M. Ribot a confirmé officiellement les dispositions testamentaires de Mme Edouard André, qui lègue à l'Institut son hôtel du Boulevard Haussmann et son château de Châalis ainsi que toute sa fortune. L'hôtel et les collections qu'il renferme deviendront le musée Jacquemart-André. Les arts de toutes les époques y sont représentés par des œuvres de premier ordre ; les sculptures de la Renaissance italienne forment un ensemble unique au monde. Les revenus d'une somme de 5 millions seront consacrés à son entretien et aux appointements du directeur et du personnel. Le domaine de Châalis présentant de belles ruines et une chapelle sera entretenu dans l'état actuel. — Sur les fondations Debrousse et Gas, l'Institut a accordé une somme de 3000 francs à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, pour aider à la publication des miniatures carolingiennes par M. A. Boinet.

Académie française. — *Séance du 23 mai.* — L'Académie a attribué sur le prix Charles Blanc, une somme de 500 francs à M. Paul Goût pour son livre sur le Mont-Saint-Michel.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 17 mai.* — La commission chargée de décerner le prix Fould l'a, sur le rapport de M. le comte Durrieu, réparti ainsi qu'il suit :

5000 francs à M. Georges Durand pour sa monographie de l'église abbatiale de Saint-Riquier ; 1000 francs à M. Philippe Lauer pour sa monographie du palais du Latran ; 800 francs à M. Paul Denis pour son travail sur Lignier Richier ; 500 francs à M. Jean Morin pour son étude sur le dessin des animaux en Grèce ; 500 francs à M. Hourticq pour son histoire de l'art en France.

Séance du 24 mai. — M. le comte Durrieu présente de la part de M. Louis Karl, professeur à la faculté des lettres de Budapest, un mémoire relatif à l'iconographie de sainte Elisabeth de Hongrie en [illegible] reproduites dans miniatures montrant comment le type iconographique de cette princesse a évolué aux XV et XVIe siècles.

Séance du 31 mai. — M. le comte Durrieu étudie l'atelier de peinture qui travailla au XV siècle à Angers avec beaucoup d'éclat, sous la direction d'un maître [illegible] dont les tendances réalistes sont extrêmement remarquables. C'est par cet atelier que furent exécutées pour le roi René, sans doute entre le 31 octobre 1437 et le 12 avril 1438, les belles miniatures d'un livre d'heures dont le Calendrier est propre au diocèse d'Angers et dont le texte contient des éphémérides relatives au roi, depuis 1377 jusqu'en 1437. C'est actuellement le manuscrit latin 1156 de la Bibliothèque Nationale. M. Durrieu attribue au même atelier un livre d'heures exécuté pour Alain IX, vicomte de Rohan et un autre pour Marie, duchesse de Bretagne ; il aurait aussi enluminé des Heures qui font partie de la collection Martin le Roy. Cet atelier, qui a eu son principal centre d'activité à Angers, travailla dans le diocèse de Troyes et M. Durrieu pense qu'un certain Adenot Lescuëër, premier enlumineur de la reine Jeanne, seconde femme du roi René, en fut le chef.

Séance du 7 juin. — M. de Mely étudie la page des « Très Riches Heures du duc de Berry » où les signes du Zodiaque sont représentés par deux corps féminins et [illegible] l'influence d'un groupe antique bien connu, représentant les Trois grâces et conservé, dès [illegible], à la Imprimerie du Dôme de Sienne. Il en tire en outre la conclusion que ces [illegible] ont dû être exécutées par des artistes [illegible] et veut voir une vue de Sienne dans la miniature de l'Adoration des Mages. M. le comte Durrieu combat cette opinion et [illegible] que les [illegible] représentées sur cette enluminure, sont celles de Bourges dont la [illegible] et [illegible] Flandres qu'aucun monument de Sienne ne [illegible] [illegible] avec [illegible].

Séance du 28 juin. — M. W. de Grüneisen, membre de l'institut impérial de Saint-Pétersbourg, étudie le portrait d'Apa Jérémie dont la tête est ornée du nimbe [illegible] du saint [illegible]. Le premier, porté en Egypte par les images divines et à Rome par les images des empereurs divinisés,

[illegible] la vie éternelle. Le cadre [illegible] XVI [illegible] IX [illegible] est la marque certaine que l'image est le portrait d'un homme vi[illegible] XIII [illegible] il devient aussi un insigne de sainteté. L'image d'Apa Jérémie doit remonter à la fin du Ve siècle et elle porterait ces deux [illegible] le passage mystique du défunt de la vie terrestre à la vie éternelle.

Société des Antiquaires de France. — *Séance* [illegible] M. Marcel Aubert présente des photographies de la façade datée de 1407 de la maison dite de Nicolas Flamel, rue de Montmorency, à Paris, [illegible] on a récemment découvert des bas-reliefs à anges et à personnages et des inscriptions gravées, et il reconstitue l'état ancien de cette maison.

Séance du 22 mai. — M. Deshoulières fait une communication sur des fragments du temple païen de Mars encastrés dans l'église de Montmartre et sur l'église carolingienne qui a existé sur le même emplacement. Un texte du livre des miracles de Saint-Denis prouve que cette église était couverte en osier, torchis et plâtre.

M. le comte Durrieu signale la présence dans un bréviaire des ducs de Bourgogne conservé au Musée britannique, de miniatures présentant des rapports avec les peintures des « Très riches heures du duc de Berry » conservées à Chantilly.

M. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes d'Afrique envoyées par M. Merlin.

M. Lesort discute l'authenticité de chartes relatives à l'abbaye de Saint-Mihiel.

Séance du 5 juin. — M. Serbat montre que les documents relatifs à l'origine de la cathédrale d'Angoulême ont été mal interprétés et que la cathédrale a dû être achevée au milieu du XIIe siècle.

Mgr Batiffol interprète le sens du mot « rétributive » comme récompense éternelle dans les inscriptions funéraires chrétiennes à propos d'une inscription publiée par M. Manucki.

Séance du 19 juin. — M. Pottier entretient la Société des symboles et des attributs traditionnels qui [illegible] parlantes des familles qui portent ces noms au moyen [illegible] *Dit* de Saint-[illegible] André.

M. [illegible] qui se trouve dans une charte conservée à Bruges, d'un célèbre retable de l'église de Dantzig représentant le Jugement dernier. Ce retable avait été saisi par un corsaire dans une galère des Médicis qui l'enlevait en 1473. Il fut estimé 350 florins.

M. de Mély rappelle qu'il a été question dans les dernières séances de la Société de l'Histoire de Paris d'un livre d'heures conservé aujourd'hui à Blaitsen (Ecosse), qui aurait appartenu à Anne de Bretagne. Cette attribution ne résulte que d'une inscription trouvée au XVIIe siècle par le bibliothécaire du comte de Béthune.

Séance du 26 juin. — M. Dimier fournit le commentaire d'un tableau conservé dans l'église de Treport en Brie, œuvre de Mathieu Beaubrun, mort en 1597.

M. L. L. Lefevre étudie une peinture du début du XIVe siècle, qui orne le tympan du petit portail méridional de l'église de Notre-Dame d'Etampes. Cette peinture représente la Vierge et l'Enfant, deux saintes patronnes et deux donatrices qui ne sauraient être que des princesses de la Maison de France.

Société de l'histoire de l'art français. — *Séance du 19 mai.* — M. Fuetey retrace l'histoire du retable du Palais de justice, aujourd'hui au Louvre, pendant la Révolution, depuis 1792 jusqu'à son attribution à la cour d'appel en 1808 et explique comment il échappa aux incendies de 1831 et de 1871.

Congrès archéologique d'Angoulême. — Le 17 juin dernier s'est ouverte à Angoulême la 79e session du *Congrès archéologique de France* sous la présidence de M. E. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie.

La première séance à laquelle assistaient le Préfet de la Charente et le maire d'Angoulême a eu lieu dans une des salles de la mairie. Différentes allocutions y furent prononcées, notamment par M. Chauvet, président de la Société archéologique de la Charente, par M. Héron de Villefosse qui rendit un délicat et touchant hommage à la mémoire d'un de nos anciens confrères M. de Laurière, originaire de la Rochefoucauld, et se fit l'interprète de tous en félicitant M. Lefèvre-Pontalis de sa promotion au grade de chevalier de la Légion d'honneur, puis le Président enfin, qui indiqua les enseignements que chacun devait tirer de la visite aux monuments de l'Angoumois et de la Saintonge.

L'après-midi de la même journée fut consacrée à la visite des églises de Plassac, Blanzac et Roullet. Dès ces premières églises, les Congressistes ont pu se rendre compte des méfaits des restaurations exagérées qu'ont subies les églises de la région.

L'église de Blanzac présente à l'intérieur un aspect curieux : les quatre gros piliers qui soutiennent le clocher et forment la croisée sont complètement détachés du reste de la construction ; l'arc et les chapiteaux qui font face à la nef ont conservé leur polychromie.

Le 18, le Congrès visita l'église bénédictine de Saint-Amand-de-Boixe, où l'on remarque encore sur certains chapiteaux lisses préparés pour recevoir une décoration de rinceaux et de feuillages, des traces de peinture. Dans la crypte subsistent des fresques du XIVe siècle représentant entre autres l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*. A Melle, où le Congrès se rendit ensuite, on visita l'église de Saint-Hilaire, d'influence poitevine, richement décorée, l'église Saint-Pierre dont les chapiteaux de la nef retinrent l'attention, l'église Saint-Savinien, dont la façade du XIIe siècle offre un caractère très archaïque. L'après-midi du même jour fut entièrement consacrée à l'église d'Aulnay de Saintonge, une des plus belles églises romanes de France, aussi parfaite dans la disposition du plan que dans l'exécution des détails. Tout le monde connaît ces beaux chapiteaux comme celui des éléphants et celui de Samson et Dalila, la magnifique fenêtre centrale de l'abside, le portail sud et la grande façade occidentale.

Le 19, le Congrès visita les restes de l'ancienne abbaye de Charroux, l'église de Civray dont les quatre travées de la nef vont en décroissant de hauteur de la façade au transept, l'église de Ruffec qui possède une belle façade du XIIe siècle, le château de Verteuil, malheureusement transformé par les exigences de la vie moderne. C'est dans ce château que sont renfermées les fameuses tapisseries de la « Chasse de la licorne » de la fin du XVe siècle, qui semblent venir de la famille de Mailly.

Le 20, le Congrès se rendit à Mouthiers, dont l'église présente une belle abside de disposition assez sobre ; à Montmoreau, il visita l'église et le château qui possède un beau corps de logis du XVIe siècle et une petite chapelle très intéressante du XIIe siècle, comprenant une nef très courte et une petite rotonde couverte d'une coupole et flanquée de trois absidioles, plan tréflé que l'on retrouve dans quelques églises de la région, entre autres à Marignac et Saint-Maurice de Gençay. A Saint-Emilion, les Congressistes visitèrent l'église monolithe, le charnier, la chapelle de la Trinité, le clocher, l'église collégiale, l'église et le cloître des Cordeliers, le donjon, l'enceinte et les curieuses maisons de la ville pittoresquement étagées sur les fortifications et dans les vieilles rues.

Le 21, les Congressistes visitèrent les ruines de l'église abbatiale de la Couronne dont le chœur, les croisillons et une partie de la nef sont du XIIe siècle, la façade du XVe siècle, et l'église paroissiale du XIIe siècle. L'église Saint-Michel-d'Entraigues que l'on visita ensuite a été entièrement refaite par Abadie ; l'église des Trois-Palis a des chapiteaux ornés de scènes à personnages. L'après-midi, après la visite de la cathédrale d'Angoulême où l'on put constater que les restaurations n'ont presque rien laissé subsister d'ancien, les Congressistes se rendirent à La Rochefoucauld : ils visitèrent les églises, le cloître des Carmes et le [illegible], château dont les parties fortifiées datent des XIIe, XIIIe et XVe siècles et le corps de logis du XVI[illegible]

La journée du 22 fut consacrée à la ville de Poitiers où, admirant la cathédrale Saint-Jean, et les deux belles églises de Notre-Dame-la-Grande et de Saint-Hilaire, dont la reconstruction [illegible] un grand nombre de problèmes que M. Lefèvre-Pontalis a déjà presque entièrement résolus. A quatre heures eut lieu l'inauguration du monument, élevé au P. de la Croix, en [illegible] de l'hypogée que découvrit [illegible] archéologue.

Le 24, le Congrès se rendit à Melard et à Rioux dont les églises assez semblables à l'extérieur ont de jolies absides richement décorées, et à Soulac. La cathédrale Saint-Pierre a été souvent remaniée depuis le XIIe siècle ; de Saint-Eutrope, magnifique église du XIIe siècle, il ne subsiste plus que la crypte, une des plus importantes de France, le chœur et le transept ; la nef fut détruite en 1803 ; Sainte-Marie-des-Dames a une façade et un clocher qui sont de très beaux specimens de l'architecture poitevine du XIIe siècle.

Le dernier jour, le Congrès visita l'église de Châteauneuf-sur-Charente, où l'on voit, sous une des arcades de la façade un cavalier comme les églises du Poitou et de l'Angoumois en conservent encore quelques-uns. Ces cavaliers doivent représenter Constantin, symbole du triomphe de l'Eglise. A Bassac, les Congressistes virent dans l'église abbatiale de Saint-Etienne, des voûtes d'ogives du XIII[illegible] siècle. La journée se termina par la visite des églises de Bourg-Charente de la première moitié du XIIe siècle, de Chartres de la fin du XIIe siècle et de Gensac-la-Pallue, du milieu du même siècle, qui sont trois variantes d'un même type.

Aux séances d'étude du soir, les Congressistes ont entendu plusieurs savantes communications, entre autres celle de M. Deshoulières sur les façades poitevines et saintongeaises, de M. R. Grand sur les peintures du temple de Blanzac, du Mis de Fayolle sur les églises monolithes de la région, de M. Paul Vitry sur la vasque provenant de Gaillon et conservée au château de la Rochefoucauld, du comte Charles de Beaumont sur l'inscription de l'église de Montbron, de l'abbé Grellier sur l'église de [illegible], de M. E. Lefèvre-Pontalis sur l'abbaye de Sablonceau (Charente-Inférieure), M. Imbert, archiviste de la Charente, donna la bibliographie des travaux archéologiques oubliés dans la région. Un excellent guide rédigé par MM. E. Lefèvre-Pontalis, Louis Serbat et André Rhein et abondamment illustré de plans et de relevés de MM. E. Sharpe, Martin, de Baudot, Devaux, A. [illegible], [illegible], P. Giraud, A. Bertails, Moyneau, Formigé, A. Ventre et E. Chauliat, avait été distribué aux Congressistes.

Un enseignement ressort de cette visite de l'Angoumois et [illegible] Saintonge [illegible]

[illegible] le Congrès est riche en monuments, mais seulement en monuments romans, et la voûte d'ogives n'y apparaît qu'en de rares endroits, comme à Saint-Etienne de Bassac. Ces églises romanes peuvent se ramener à deux types principaux : le premier, inspiré du type poitevin a des piliers quadrilobés et une nef à bas côtés aussi élevés que la nef et voûtés de berceaux ou d'arêtes, quelquefois en quart de cercle. Telles sont les églises de Saint-Hilaire et Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, les églises d'Aulnay-de-Saintonge et de Civray, enfin l'église Saint-Amant-de-Boixe, dont le plan bénédictin a subi l'influence poitevine, comme à Cellefrouin. Le deuxième type présente une nef unique, un transept avec ou sans croisillons, et un chœur en hémicycle précédé d'une travée droite. Ce plan est très simple, les murs sont épais, construits en bonne pierre, et les voûtes en berceau ou en coupole appareillées avec grand soin : aussi rien n'a bougé depuis le XIIe siècle, telles sont les églises de Saint-Martin de Mazerat, de Rioux et de Retaud, celle de Plassac, dont le transept, sans croisillons, est couvert d'une coupole, l'église de Mouthiers qui a des croisillons et une coupole sur le carré du transept, enfin les nombreuses églises à coupoles de la région, dont les plus importantes sont la cathédrale d'Angoulême et l'église de Saint-Emilion . Deux des églises visitées par le Congrès ont des plans spéciaux, l'ancienne abbatiale de Charroux, avec sa rotonde, et la chapelle du château de Montmoreau, de plan tréflé.

On peut noter encore l'absence de clocher important et la richesse des façades ornées d'arcades, des archivoltes, des absides, des chapiteaux, de la décoration, originale, mais peu variée, plus recherchée en général sur la face méridionale qu'au nord. L. R.

Société des artistes français. — *Salon de 1912. Architecture.* — Il n'y a cette année que fort peu de travaux archéologiques et rien ne saurait être comparé aux beaux relevés qu'avait donnés l'année dernière M. Prost sur Sainte-Sophie de Constantinople. Le reproche que nous adressions aux architectes de ne pas teinter, suivant les époques, le plan des églises qu'ils étudient est tout aussi mérité cette année, à peu d'exceptions près : et il ne peut résulter des travaux présentés aucune donnée appréciable pour l'histoire de l'architecture, leurs auteurs ne cherchant pas à assigner aux monuments une date précise. Nous voudrions voir les architectes mettre davantage leur talent de dessinateur au service de l'histoire de l'art.

Nous avons cependant plusieurs travaux intéressants à signaler. M. Tournon présente avec son habileté ordinaire, de magnifiques relevés des mosaïques du VIe siècle de Saint-Apollinaire in classe à Ravenne. On peut dans ses deux grandes planches se faire une idée exacte de cette décoration incomparable.

Les dessins que M. Thiers donne de l'église byzantine de Zerieh-Djami méritent aussi une attention particulière. Il a relevé un ensemble de trois églises accolées l'une à l'autre dont les coupoles établies sur plan circulaire et elliptique peuvent fournir des éléments très intéressants pour l'étude des coupoles byzantines.

L'église d'Auvers-sur-Oise est étudiée avec soin par M. Jean Viraut qui a indiqué sur son plan par une teinte différente la chapelle de la Vierge élevée en 1549 et attribuée à Jean Bullant. Nous aurions été heureux qu'il marquât aussi, autrement que par une légende, que l'abside et le transept datent du XIIe siècle alors que la nef est du début du XIIIe siècle. M. Pontaraud, dans le petit mais intéressant relevé de l'église de Saint-Thyrse à Château-Ponsac (Haute-Vienne), a indiqué avec soin les deux époques de la construction , le XIVe et le XVe siècle.

M. Lucien Prieur a consacré à la flèche de la cathédrale de Senlis une série de dessins d'une très grande exactitude : huit plans, à différente hauteur, une élévation et une coupe et les nombreux profils qu'il donne font de son relevé un travail précieux pour l'étude de l'architecture de l'Ile de France à cette époque.

Nous signalerons encore le très consciencieux relevé que M. Albert Bray a fait du grand orgue de l'église Notre-Dame de Moret construit entre 1540 et 1570 et celui de M. Castro du mausolée de Philibert le Beau à Brou : les études de M. Louis Charles sur l'architecture religieuse dans le Soissonnais et sur les églises d'Argel, d'Aizy et de Lesges dont les plans très soignés ont le grand tort de n'indiquer aucune époque. Notons aussi le relevé de la chapelle de Loquirec (XVIe siècle) par M. Louis Gautier ; celui de la chapelle funéraire de Guillaume de Seigne, à Bléré (Indre-et-Loire), par M. Texereau et celui de la chapelle Saint-Jean Balanant en Plouvien (Finistère) de M. Chaussepied ; les études à l'aquarelle de M. Haffner sur le portail de Beaulieu ; de M. Harant sur Saint-Gilles du Gard et de M. Henri Castan sur Saint-Trophime d'Arles ; quelques détails des anciens cloîtres de Reims par M. Rauber ; le relevé très précis de M. Yperman d'une peinture murale à Auvers-le-Hamon ; enfin de très brillantes aquarelles de voyages de MM. Laurentin, Anselmi, Baudrier, Dumé nil. J. V.

Touring club de France. Comité des Sites et monuments pittoresques. — *Séance du 7 mai.* — Le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts autorise l'exécution des travaux confortatifs que nécessite l'état de l'église de Lambour, à Pont-l'Abbé (Finistère).

Le Comité fera de nouvelles démarches pour l'enlèvement des installations électriques qui déshonorent la curieuse église de Neuvy Saint-Sépulcre (Indre) ; il poursuivra le dégagement des cloîtres de Vienne et de Saint-Laumer de Blois ainsi que le classement des monuments anciens de Menetou-sur-Cher.

Pour les églises de France. M. Maurice Barrès vient une fois de plus de mettre sa parole au service de cette grave question. Dans une conférence qu'il a faite à Caen le 30 mai dernier sous les auspices de la Société française d'archéologie, présidée par M. E. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société, il a tracé un tableau émouvant de la beauté des églises de France. Il faut, a-t-il dit, les empêcher de s'écrouler en attendant qu'une solution définitive intervienne, et les protéger, les entretenir, même si certains conseils municipaux s'y opposent. C'est sur ce point que tous les gens soucieux de conserver notre trésor artistique doivent s'entendre en dehors de toute question de parti.

[illegible]

— M. Théodore Reinach a fait lecture à la Commission de l'enseignement et des Beaux-Arts de son rapport sur le projet de loi déposé le 11 novembre 1910 par le gouvernement relatif aux monuments historiques. Les modifications [illegible] qu'il y a apportées [illegible] Voici quelques points nouveaux qui [illegible] intéressant de signaler. La liste des immeubles classés sera tenue à jour et revisée au moins tous les 10 ans. Il sera dressé en outre dans le délai de trois ans un inventaire supplémentaire de tous les édifices ou parties d'édifices publics qui, trop peu importants pour justifier une demande de classement, présentent cependant un intérêt archéologique. L'inscription sur cette liste sera notifiée aux propriétaires et entraînera pour eux l'obligation de ne procéder à aucune modification sans avoir, quinze jours auparavant, informé l'autorité préfectorale de leur intention.

Pour les objets mobiliers, il sera dressé une liste générale de ceux [illegible] par département, déposée dans chaque préfecture et [illegible] pourra être donné communication. Les objets inscrits [illegible] appartenant à l'État sont inaliénables.

Dans le chapitre [illegible] monuments [illegible] peut en supprimer [illegible] même peuvent [illegible] de [illegible].

Souhaitons que [illegible] loi [illegible] de cette [illegible].

Bordeaux. — M. Brutails, archiviste de la Gironde, [illegible] devant la faculté des lettres de cette ville, sa thèse de doctorat intitulée : *Etude archéologique sur les églises de la Gironde*. Son ancien maître de l'École des chartes, le comte Robert de Lasteyrie, avait été appelé pour présider le jury qui a décerné après une brillante soutenance le titre de docteur avec la mention très honorable à M. Brutails pour son beau travail dont nous donnerons prochainement un compte-rendu.

[illegible] LES ANCIENS [illegible] CLAIRVAUX, A DIJON

Bourget (Le). — L'église tombe en ruines et le curé, M. A. Marcadé, fait appel à tous ceux qui veulent s'intéresser à cette église, centre du combat historique du 30 octobre 1870.

Chateauroux. — Nous avons signalé [1] la réclamation que la ville de Châteauroux adressait à l'administration des Beaux-Arts au sujet des vitraux de l'ancienne église des Cordeliers que l'Etat avait achetés indûment. M. Léon Bérard vient de faire droit à cette réclamation et d'ordonner la restitution des vitraux actuellement conservés au musée du Trocadéro à la ville de Châteauroux ; il rappelle à ce sujet que l'administration s'inspire du principe de « remettre les vieilles choses dans leur cadre naturel », maxime dont on ne saurait trop le féliciter.

[1] [illegible]

Compiègne. — La foudre est tombée sur le clocher de l'église Saint-Jacques et en a détruit toute la partie supérieure.

Die. — Des malfaiteurs ont pénétré le 15 mai dernier dans la cathédrale et après avoir cambriolé les troncs et les tabernacles ont mis le feu dans les chaises placées près du portique du XVe siècle qui a été détruit en partie ainsi que les deux magnifiques portes sculptées. A l'intérieur, les boiseries, la chaise et l'orgue, qui datent du XVIIe et du XVIIIe siècle, ont été assez fortement endommagés. On n'a pu jusqu'à présent retrouver la trace des incendiaires.

Dijon. — *Cellier de Clairvaux.* — Dans le n° de la *Revue* de septembre 1909, j'ai parlé des celliers cisterciens qui dépendaient de la résidence urbaine des abbés de Clairvaux, à Dijon, et terminé en annonçant l'entière destruction de celui qui a disparu pour asseoir les nouveaux bâtiments des bureaux de la préfecture. Mais il reste encore debout le plus important avec ses deux étages à double nef voûtée, diminutif de celui qui existe, colossal, dans l'enclos de l'abbaye elle-même. Il avait été menacé lui aussi, par une de ces questions d'alignement, qui sont les plus inexorables de toutes. Mais la Commission des monuments historiques, en le classant, vient d'en assurer la conservation. Les photographies inédites du Dr Jourdin *(fig.)*, membre de la Commission départementale des Antiquités, permettront d'apprécier ce qu'aurait perdu Dijon par la destruction de ce morceau d'architecture cistercienne, d'une rare grandeur et d'une simplicité robuste.

Henri CHABEUF.

Limoges. — Les travaux d'aménagement et de reconstruction du lycée vont faire disparaître les vieux bâtiments du collège des Jésuites. A ce propos, notre collaborateur, M. André Demartial, a publié une notice sur ces bâtiments et sur la chapelle terminée en 1629 qui contient un beau retable en bois sculpté provenant de l'Hôpital général exécuté probablement par le limousin Martin Bellet à la fin du XVIIe siècle et plusieurs toiles des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous nous associons aux vœux émis par la Société archéologique et historique du Limousin et par l'Association des anciens élèves du Lycée, et nous espérons que des dispositions seront prises dans les nouveaux projets pour conserver cette chapelle, et le portail dit « de la Cour des Grands », rue du Collège, du début du XVIIe siècle, deux beaux témoins des vieilles constructions de l'ancien collège.

Mont-Saint-Michel. — La coupure de la digue est enfin décidée et dès qu'on aura trouvé le moyen de maintenir les communications pendant les hautes marées entre la digue et le Mont, les travaux

seront commencés. Espérons que la solution ne se fera pas trop attendre.

Nantes. — On vient d'exposer au musée Dobrée les broderies de la collection de Farcy. C'est un magnifique ensemble de productions de cet art qui fut surtout un art religieux. Parmi les pièces les plus remarquables, citons une croix de chasuble du XVe siècle, qui reproduit les scènes de la Passion, une dalmatique ornée de figures de Saints et un joli médaillon représentant la Vierge et l'Enfant Jésus.

Paris. — Le 14 juin a été inauguré le campanile de la Basilique de Montmartre, œuvre de l'architecte Lucien Magne, orné de quatre statues monumentales d'anges dues au statuaire Dampf.

Musée du Louvre. — A la vente Dollfus le musée avait tenté sans succès l'achat de la belle *Présentation au Temple* du peintre coloriste de la « Sainte Parenté ». Grâce au désintéressement de l'acquéreur M. Kleinberger et à la générosité des héritiers, ce magnifique morceau de peinture va pouvoir entrer au Louvre et enrichir la collection des primitifs allemands qui sont encore assez mal représentés dans notre Musée national.

Rouen. — A la suite des fouilles pratiquées devant le portail des Marmousets de l'église Saint-Ouen, on a découvert deux murs de grand appareil qui sont, sans doute, si l'on s'en réfère au plan du *Livre des Fondations* de 1529 et à ceux du *Monasticum Gallicanum*, les murs de fondation de l'église paroissiale de Sainte-Croix-Saint-Ouen. Cette petite église démolie en 1795 avait été construite en 1340 par les moines de Saint-Ouen, agrandie en 1470 et 1522 et reconstruite en 1601. Le portail élevé en 1760 était l'œuvre de l'architecte De France qui construisit la fontaine du Gros Horloge.

BELGIQUE

Hommage international aux frères Hubert et Jean van Eyck.

Parmi les artistes dont les noms et les œuvres jalonnent l'histoire de l'art, les frères van Eyck occupent une place prééminente. Leurs noms sont indissolublement unis dans la gloire du chef-d'œuvre de la peinture flamande, le célèbre polyptyque de l'*Agneau mystique*, conservé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand.

Jamais peintre ne créa œuvre plus sublime ni plus pleine de vie et de grandeur symbolique. Cette vaste composition magnifie le mystère de l'Agneau et la vision apocalyptique : l'immolation de la Victime divine et sa résurrection sont le centre et l'expression la plus haute du christianisme. Les van Eyck ont réuni dans leur œuvre le souvenir de l'humanité coupable par la faute originelle, la rédemption annoncée par les sibylles et commencée par l'incarnation du Verbe dans le sein de la Vierge, le sacrifice de l'Agneau et son triomphe, l'hommage de la terre et du ciel : les cortèges d'anges et de séraphins, patriarches et prophètes, docteurs, apôtres, martyrs, confesseurs, vierges du Seigneur, moines, chevaliers de la foi, célèbrent les noces de la Victime divine dans les jardins de Jérusalem, symbole de l'Eglise du Christ.

Et au centre du polyptyque ouvert, au-dessus de la scène de l'Agneau mystique, entre les anges musiciens, apparaissent, couverts de riches manteaux et de bijoux étincelants, le Père Eternel bénissant entre la Vierge et le Précurseur.

Il est inutile de décrire une fois de plus le chef-d'œuvre des van Eyck ni d'insister sur son importance capitale. Hélas ! l'œuvre n'est pas restée intacte ; on sait que la partie principale, l'Agneau mystique et les trois panneaux de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean, sont à Gand ; les volets sont au musée de Berlin ; Adam et Eve sont au musée de Bruxelles.

La célèbre *Adoration de l'Agneau mystique* a soulevé plusieurs problèmes de critique ; de nombreux travaux lui ont été consacrés par les historiens d'art les plus éminents. Dans une excellente monographie, parue en 1902 dans l'*Inventaire archéologique* de Gand, M. Joseph De Smet a fait un historique aussi précis que possible de l'œuvre et cité la plupart des sources.

Commencé par Hubert van Eyck à une époque qu'il est impossible de préciser, le polyptyque était inachevé au moment du décès de l'artiste mort à Gand le 18 septembre 1426. A une date qu'on n'a pu déterminer jusqu'à présent, Josse ou Judocus Vydt ou Vydts, époux d'Isabelle Borluut et seigneur de Pamele, confia l'achèvement de l'œuvre à Jean van Eyck qui était entré au service de Philippe le Bon depuis le 19 mai 1423. Le mécène gantois destinait le retable à [illegible] mille dans l'église Saint-Jean, aujourd'hui cathédrale Saint-Bavon. Chargé de missions par son souverain, Jean van Eyck ne put mettre immédiatement la main à l'œuvre ; le travail ne fut terminé qu'aux premiers mois de 1432 ; le 6 mai, il fut pré-[illegible]

[illegible] le rebord inférieur [illegible] à la son d'un vers par panneau :

[illegible] MAIS [illegible] LITERIS
[illegible] TAVIS ALIA SIVE NOS
FRATER PERFECI (ou PERFECTVS) JVDOCI VYD PRECE FRETVS.
[illegible]

[illegible] chronogrammes se complète par indication du 6 mai ; il résulte du texte que Hubert van Eyck, le peintre auquel [illegible] supérieur, a commencé l'œuvre qui fut achevée par son frère Jean, le second dans l'art, à la prière de Josse Vydt et que [illegible] fut exposée le 6 mai 1432 [illegible] Van Eyck sont partagés au sujet de la part qui revient à chacun des frères dans le retable gantois. Des travaux récents tendent à démontrer que Jean a peut-être accaparé trop longtemps la renommée du chef-d'œuvre au détriment de son aîné. Dans une récente étude, M. le chanoine van den Gheyn, président de la So[illegible] *mystique*, a fourni des arguments sérieux, voire définitifs, pour établir qu'il n'y eut pas collaboration simultanée mais coopération successive et qu'à Hubert van Eyck revient la gloire d'avoir conçu l'œuvre et commencé l'exécution.

La réputation considérable dont jouissait le maître ressort à l'évidence de l'inscription rappelée plus haut : *Major quo nemo reperitur*. Il fut inhumé dans le cimetière voisin de l'église. Plus tard, probablement à l'occasion de travaux entrepris au transept de Saint-Bavon, peut-être en 1533, l'os du bras qui peignit le retable fut exposé comme une relique dans le cimetière de Saint-Jean. En 1892, au cours de travaux de restauration exécutés à la cathédrale par les soins de M. l'architecte Mortier, la pierre tombale d'Hubert van Eyck fut retrouvée et confiée, à titre de dépôt provisoire, au Musée lapidaire de Gand.

L'AGNEAU DE L'ADORATION MYSTIQUE. FRAGMENT SUPÉRIEUR

Il y a quelque dix ans, un groupe d'archéologues et d'artistes gantois conçut le projet de replacer la dalle funéraire dans la cathédrale Saint-Bavon.

Un artiste de talent, feu Julien Dillens, séduit par

la pensée de rendre un pieux hommage à cette précieuse relique, conçut le projet de placer la dalle relevée dans le faux portique en marbre noir placé en face de l'*Adoration de l'Agneau* et de l'encadrer de figures symboliques en bronze : la *Gloire* et l'*Immortalité* levant le voile qui recouvre la pierre.

Ce projet, tout séduisant qu'il fût, ne recueillit pas le succès espéré. Repris en 1911, il suscita de multiples divergences d'opinion au sein des commissions appelées à l'apprécier. Chaudement défendu par les uns, critiqué par d'autres, il n'eut pas la bonne fortune de rallier les suffrages nécessaires.

Cette constatation nous amena à projeter un mémorial plus important et destiné à consacrer à Gand, la gloire des maîtres de l'*Agneau mystique ;* nul moment ne pouvait être plus favorable à l'exécution du projet que l'année 1913, pendant laquelle s'organisera à Gand une Exposition Universelle et Internationale à laquelle les grandes nations, spécialement la France, l'Angleterre et l'Allemagne apportent un concours large et généreux.

Sur une place publique voisine de la cathédrale Saint-Bavon, qui formera un fond à la fois sevère et impressionnant, se dressera un monument de proportions imposantes. Assis sur un siège placé au haut d'un escalier déployé tout autour, les frères van Eyck seront entourés de théories de femmes et d'enfants portant des guirlandes de fleurs. La grandeur des artistes réclamait une manifestation internationale; pour en consacrer le souvenir, on gravera sur la base du monument les armoiries des divers pays qui auront pris part à la souscription.

L'exécution du monument a été confiée à M. Georges Verbanck, sculpteur, ancien lauréat de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand.

Le projet est entré dans la voie de l'exécution, grâce à l'appui qu'ont bien voulu lui accorder les plus hautes personnalités belges et étrangères ainsi que le Comité Exécutif de l'Exposition Universelle de Gand 1913.

S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre a daigné accorder Son Haut Patronage à l'œuvre entreprise. MM. les présidents du Sénat et de la Chambre des représentants, MM. les Ministres des Sciences et des Arts et des Affaires Etrangères ont accepté la présidence d'honneur qu'ils partagent avec l'éminent Ministre d'Etat, M. Auguste Beernaert, dont le nom vénéré et la haute compétence artistique sont pour l'entreprise la plus précieuse garantie de succès.

Dans les principaux pays, des comités se sont constitués, d'autres sont en formation : leur concours souligne le caractère international de l'hommage rendu à Hubert et Jean van Eyck.

Fidèle à son passé, la France se distingue une fois de plus : la composition de son Comité [1] constitue un témoignage précieux de [illegible] organisateurs de la Manifestation.

L'inauguration solennelle du monument [illegible] en août 1913 à l'occasion du Congrès international d'Histoire et d'Archéologie qui tiendra [illegible] assises au cours de l'Exposition Universelle.

Le comité organisateur sollicite le concours de tous les artistes et amateurs d'art ; il recherche des souscriptions nombreuses et attacherait beaucoup de prix à voir figurer sur la liste des souscripteurs, à côté des individualités, les musées, les académies, les universités, en un mot, les corps savants et artistiques.

Puisse cet appel être entendu partout. L'œuvre grandiose que nous voulons magnifier est peut-être l'expression artistique la plus complète, la plus profonde et la plus imposante que l'histoire de l'art ait inscrite dans ses fastes. Jos. Casier.

[1] Voici la liste des membres du Comité [illegible] *Président d'honneur*, M. Berard, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. *Président* : le Comte Paul Durrieu, et Hubert. *Secrétaire*, M. Paul Vitry, conservateur [illegible]

Exposition internationale d'Art religieux moderne.

En organisant le IVe salon de Printemps, la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles a chargé un comité spécial d'y annexer une exposition internationale d'art religieux moderne. Son initiative s'inspirait d'une exposition analogue ouverte au cours de l'hiver dernier au Musée des Arts décoratifs de Paris.

Pareille entreprise était excellente et mérite toute approbation, quoi qu'en tasse, l'Art qui s'inspire des pensées chrétiennes, plane toujours au-dessus des réalités de la vie, des passions ou des vices de l'humanité.

Fidèle au principe de la *Revue de l'Art chrétien* d'écarter de ses colonnes les questions d'actualité et tout sujet de discussion en dehors du domaine de la science archéologique, nous n'eussions pas entretenu nos lecteurs du Salon du printemps ni de son annexe d'Art religieux, si un incident n'avait attiré sur celui-ci l'attention du monde artistique. Nous hésitions à notre tour de correspondant, si nous ne mettions nos lecteurs au courant d'une question qui a d'intimes relations avec l'Art Chrétien qui forme l'objet des études de cette revue.

Le règlement spécial de l'Exposition d'Art religieux stipulait comme suit : « Seront considérées comme [illegible]

[illegible]

[illegible] et qui peuvent normalement [illegible] dans un lieu de prière [illegible] Seront tenues pour moder« nes les œuvres exécutées par un artiste vivant ou [illegible] moins de vingt-cinq ans, de quel« que technique qu'elles soient ou se réclament, « mais à l'exclusion de celles qui présentent un « caractère purement archéologique dénué de toute « émotion créatrice originale. »

Cette règle est bonne et nul n'y eût objecté, si elle avait été appliquée avec la largeur de vue et l'éclectisme dont se réclament les organisateurs. En fait, on a tenu à l'écart toute une catégorie d'artistes préoccupés à la fois de l'expression artistique et du respect des traditions religieuses et des règles de la liturgie.

N'est-il pas étrange d'exclure d'une exposition d'Art religieux les artistes qui consacrent leur talent à cette seule branche de l'art et y acquièrent par conséquent une compétence qui ne peut être le fait d'un artiste qui aborde occasionnellement le sujet sacré ?

Il semble vraiment qu'aux yeux de quelques critiques, l'Art soit religieux ou chrétien par le seul fait que le sujet choisi par l'artiste est emprunté aux deux Testaments, à l'histoire de l'Eglise ou à ses mystères ; l'erreur d'une pareille conception est patente.

L'Art religieux doit vivre de liberté dans son expression ; nul ne le contestera ; mais liberté n'est pas indépendance, encore moins licence ; elle se meut dans des limites assignées par le but même de l'Art religieux.

Dans son expression la plus haute, l'Art religieux doit promouvoir la piété, instruire les fidèles, leur enseigner par l'image les vérités de la foi ou les faits de l'histoire de l'Eglise. Celle-ci a fixé son enseignement et déterminé les règles de sa liturgie ; elle n'abandonne pas aux caprices de l'imagination la représentation des sujets sacrés ; la tradition des siècles a formé le code de l'iconographie chrétienne.

L'Art religieux doit se soucier de ces divers éléments s'il ne veut disparaître ; s'il néglige l'histoire, les traditions, la liturgie, l'iconographie, il dégénérera dans la peinture de genre ; il distraiera mais cessera d'élever l'âme et d'enseigner.

Les artistes tenus à l'écart de l'Exposition internationale d'Art religieux se réclament à la fois des principes que nous venons d'énoncer et de la plus entière liberté de concevoir leurs œuvres suivant les techniques rationnelles et leurs tempéraments particuliers.

On leur reproche de pasticher l'art médiéval et d'être servilement traditionnalistes ; si l'on ne craignait un démenti par le fait, il fallait faire la preuve et démontrer au public le bien fondé de la critique, en accueillant ces artistes formés dans les écoles dites de Saint-Luc, et en juxtaposant leurs œuvres à celles de leurs confrères. Au surplus, il semble que le jugement soit entaché de tendances exclusives ou partiales ; en parcourant le salon bruxellois, on constate de nombreuses réminiscences de l'Art étrusque, égyptien, byzantin ; les pastiches de l'art oriental abondent. Ne pouvait-on laisser liberté plus grande et permettre au public de juger ?

A nos yeux, le reproche le plus grave que méritent beaucoup d'œuvres exposées à Bruxelles est l'absence de sentiment chrétien ; rares sont les œuvres qui font naître l'émotion religieuse, but suprême de l'Art chrétien. Pour émouvoir, il faut être ému soi-même ; comment pourrait-on traduire sur la toile, dans le marbre ou la pierre, un sentiment qui n'a pas sa source dans le cœur ou l'esprit?

Refusons-nous dès lors toute valeur artistique aux œuvres inspirées d'un fait religieux mais dépourvues de sentiment chrétien ? Nous n'y songeons pas ; et nous admirons sincèrement, voire avec enthousiasme, des œuvres auxquelles nous refusons le droit de se réclamer de l'Art chrétien. La départition est aisée pour tout homme de bonne foi.

Cette mise au point nécessaire ne nous empêche pas de rendre hommage à beaucoup d'œuvres exposées au salon international d'Art religieux moderne, telles que les cartons de Burne-Jones, Walter Crane, Esplin, Holiday, W. Morris, etc..., les tableaux d'Eugène Carrière, les médailles de Roty, de Vernon, de Dasio, de Schwegerle, de Cizek, de Yos, de Jourdain et de Vermeylen, les lithographies de Boehle, le *Saint Liévin* de Vanaise, une *tête de Christ* de Jac. Smits, le triptyque de *Saint François* de L. Frédéric, le *Saint Louis* de Dillens, etc., etc...

Pour ne pas faillir aux règles établies par notre *Revue*, nous ne discuterons pas les œuvres d'artistes contemporains et nous nous contenterons de ces indications sommaires. Elles suffisent pour renseigner nos lecteurs sur la manifestation artistique qui attire en ce moment l'attention de la critique artistique en Belgique (mai 1912).

Jos. Casier.

ESPAGNE

Cuenca. [illegible] qui a été démolie parce qu'elle menaçait ruine avait été reconstruite par les maîtres du XVIIe siècle Joseph Arroyo et Louis Arriaga, pour le même motif.

On veut édifier une nouvelle facade en rapport avec l'édifice. Ce problème très délicat au double

point de vue archéologique et architectural a été l'objet de sérieuses études préliminaires dont le résultat a été un projet que l'on vient d'approuver.

Cette cathédrale classée comme monument historique en 1902, fut fondée par Alphonse VIII immédiatement après la conquête de la ville (1177), consacrée par l'évêque Ximenez de Rada avant 1208 et probablement terminée vers 1250. Le chœur et le transept sans triforium, presque romans encore, sont de style cistercien influencé d'architecture anglo-normande et ont dû être élevés entre 1190 et 1208. Le reste de l'édifice, de pur style gothique anglo-normand très riche, date sans doute de 1208 à 1210. La façade était de la même époque comme le prouvent les nombreux fragments trouvés dans la façade du XVIIe siècle récemment démolie.

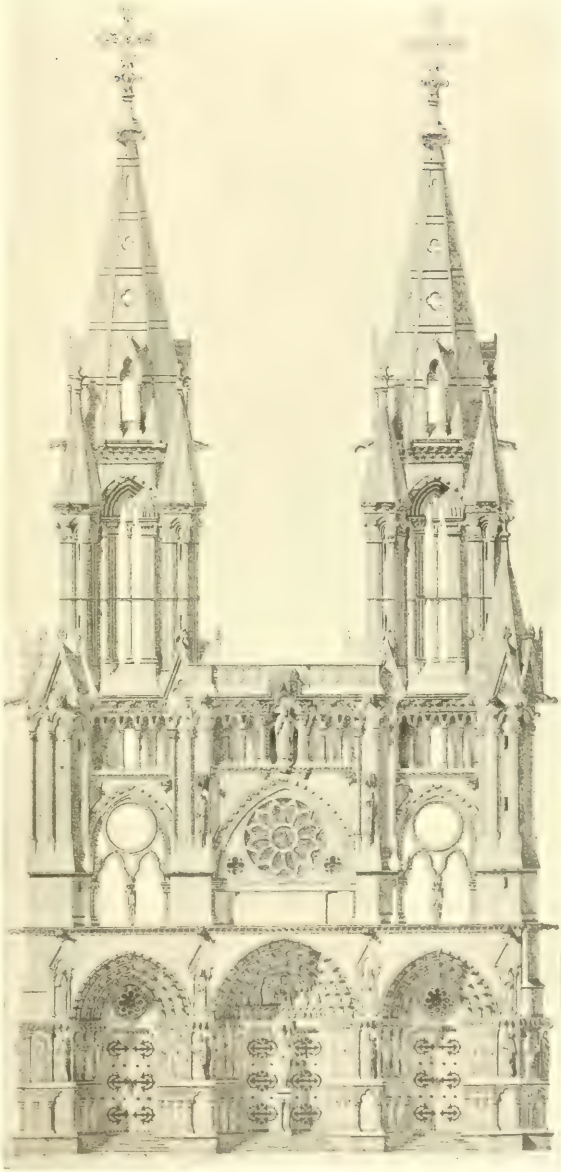
Pour sa restauration l'architecte a tenu compte des origines, des documents graphiques, des sceaux et autres souvenirs ; il s'est servi d'un tableau du XVIe siècle conservé dans une chapelle de la cathédrale, qui représente des scènes de la vie du saint évêque Julien.

On voit dans le tableau saint Julien bénissant la ville du haut du parvis de la cathédrale pour chasser la peste. On distingue trois portes à voussures concentriques.

Pour suppléer au manque de détails de cette peinture, l'architecte a été obligé de se servir des fragments qu'on a retrouvés, de la rose entre autres.

Considérant que l'unité est la base indispensable de la beauté architecturale et d'autre part que la formule anglaise : conserver et non restaurer, ne peut s'appliquer ici, le projet actuel s'accorde par son style à la partie de l'édifice qui subsiste et doit se rapprocher autant que possible de la façade primitive.

La façade divisée en trois zones verticales accusant les dispositions intérieures comprend trois étages. La partie inférieure correspond à la hauteur des bas-côtés, le premier étage à celle du triforium et de la nef, au-dessus s'élèvent les tours surmontées d'une flèche. Trois portes



[illegible] souvent sur la nef et les [illegible] reproduisent la disposition que nous [illegible] le tableau dont l'architecte s'est [illegible].

Sur le soubassement mouluré s'élève une arcade [illegible] qui porte une série de colonnes et de statues placées sous des dais sculptés, enfin une archivolte à trois voussures garnies de statuettes. Les portes latérales ont le tympan ajouré avec une rose polylobée, semblable à celles des façades latérales de la cathédrale. La porte centrale a un tru

[illegible] DE CUENCA

[illegible] comme sur l'ancienne [illegible] les portes latérales sont à peu près effacés, on placera les effigies des saints qui paraîtront préférables. Dans les archi[illegible] statues.

[illegible] de chêne avec ornature intérieure ; les battants sont renforcés avec [illegible] de la porte [illegible] XIII[illegible] Une corniche décorée avec de grandes feuilles du même dessin que la corniche latérale conservée intacte, [illegible]

Les contreforts qui divisent la façade en trois parties se composent d'un socle en harmonie avec les colonnes du triforium, surmonté d'un massif de maçonnerie orné de longues colonnettes qui donnent une série de lignes verticales très accusées ; ils sont décorés à leur sommet d'arcs simulés et se terminent par une pyramide de pierre.

On s'est inspiré pour cette partie de la cathédrale de Coutances en atténuant la sévérité par des dispositions prises à Notre-Dame de Paris. La petite tour de l'angle sud se termine par un tout pyramidal.

Sur les contreforts centraux, apparaissent des statues : la façade rococo, les portant déjà, ce qui prouve qu'elles existaient dans la façade primitive. D'autre part l'architecte ayant trouvé des têtes couronnées qu'il supposa être celles de Don Alphonse et de la reine Leonor d'Angleterre, projeta de reproduire ces figures en mettant aux mains des personnages de petits édifices, comme en portent les fondateurs dans l'iconographie du moyen âge.

La partie centrale qui reproduit l'ancienne, est percée d'une baie en tiers-point dont l'archivolte à crochets repose sur des têtes semblables à celles qui se voient sur les façades latérales. A droite et à gauche on a copié le triforium de la nef.

Au dessus, une galerie à jour sur laquelle repose la grande corniche supérieure a été composée d'après les modèles du XIIIe siècle parce qu'il ne restait rien de cette partie. Au centre une grande niche ornementale est ménagée comme dans la façade rococo. Ce même motif se trouve à la cathédrale de Leon. On y placera la statue de saint Julien, premier évêque et patron de la ville. Ainsi les trois personnages qui fondèrent l'évêché et élevèrent la cathédrale de Cuenca, sont représentés.

Vu l'absence de tout document sur les tours anciennes, le fait d'avoir eu dans la façade rococo des flèches fait supposer qu'il en était ainsi primitivement. L'architecte s'inspirant des types déjà nommés a posé sur la base carrée un étage octogone portant sur des trompes intérieures; les angles sont garnis par de petites tours qui en chargeant les contreforts en augmentent la résistance, système employé dans les tours lanternes de la cathédrale de Salamanque et de Zamora, à Burgos et en France, à Coutances. De grandes baies sont percées sur les faces de cet étage.

A l'intérieur recouvert d'une voûte d'ogive se trouve, appuyé sur les trompes, le beffroi des cloches.

Faute de connaître la forme ancienne des flèches, on a adopté le système employé le plus souvent : flèches octogones ornées de quatre lucarnes et ajourées de petits quatrefeuilles. Les pans sont ornés d'écailles ; des croix de fer sont placées au haut.

A l'intérieur, les premières travées de la cathédrale ont été conservées lors de la restauration du XVIIe siècle. Il n'y aura donc qu'à substituer aux piliers et aux arcs de style classique, d'autres de

style gothique en harmonie avec le reste de l'édifice.

Quant aux dimensions de la façade elles sont données par la nef et le toit anciens.

Madrid. — Outre des expositions particulières, comme celle d'Alonso de Beruete, célèbre paysagiste et critique de Vélasquez, et de celle de Villodas, peintre du siècle dernier, nous signalerons celle des Beaux-Arts. Plus de douze cents tableaux ont été présentés à la section de peinture, et de nombreuses statues à celle de sculpture. La médaille d'honneur a été attribuée à M. Pinazo.

Les artistes espagnols manquent généralement de personnalité : les uns imitent les primitifs italiens, les autres, en plus grand nombre, copient le Greco et Goya ; d'autres encore vont plus loin et font des Zuloaga et même des Gaugain.

Bibliothèques et Musée. — M. Cristophe Ferry a fait don d'une collection de douze cents estampes à la Bibliothèque, et d'une sculpture de Pierre de Mena et trois tableaux de Goya au Musée archéologique.

Eglise Saint-Pierre-le-Roi. — Sévère à l'extérieur et somptueuse à l'intérieur, elle s'élève près de l'ancienne église de la Vierge de la Paloma : elle est l'œuvre des architectes Alvarez et Rodriguez. L'art mauresque-chrétien (mudejar) domine à l'intérieur dans la plus grande partie, surtout au plafond, œuvre d'une grande beauté. Le maître-autel en marbre, les vitraux blasonnés lui donnent l'aspect riche et artistique.

Valence. — Le savant chanoine Roque Chavas est décédé récemment. Critique éclairé, très laborieux, il s'est distingué par des travaux d'histoire et d'archéologie. Outre ses nombreux ouvrages, il fonda et dirigea « *El archivo* », revue qui a rendu de grands services pour l'histoire de la ville de Valence.

Bulletin de la Société Castillane d'excursions, Valladolid. *Décembre 1911, janvier 1912. — Le Collège de Saint-Grégoire de Valladolid, par D. Juan Agapito.* — L'auteur décrit cette superbe fondation de l'évêque Fr. Alonso de Burgos, édifice de style gothique flamboyant et de la Renaissance espagnole. Il décrit aussi une croix de Juan de Arfe, inédite, conservée au Musée de Barcelone.

Février. — L'Université de Huesca. Palais [illegible], par D. Grégoire Sancho. — Un des plus anciens et des plus intéressants édifices de ce genre qui date de la partie du Xe siècle, comme on peut le voir dans le cloître. Un concile national s'y est réuni en 1088.

Mars. — Notice de D. Adolphe [illegible] sur la démolition de l'église [illegible] de Valladolid. Cette intéressante église, bâtie par le comte Pierre Ansurez, menaçant ruines, on avait pensé à la restaurer : la tour romane, la plus belle de toute la Castille, [illegible] on craint d'être obligé de la démolir.

Avril. — L'église de Valbuena de Pisuerga, par D. Grégoire Sancho. — Description de cette somptueuse église qui selon la tradition fut construite par les Templiers, ce qui expliquerait sa forme de forteresse. Elle servit ensuite de palais aux évêques de Palencia.

Revue des Archives, Bibliothèques et Musées. — *Janvier février 1912. — [illegible] de la peinture espagnole.* — M. Perez Villamil décrit la [illegible] de la cathédrale de Siguenza [illegible] soir donné par l'évêque Laurent Suarez de Figueroa en 1580, œuvre de Juan Rodriguez de pur style platéresque, la cathédrale en possédait un autre, donné par le Cardinal Delgado en 1780 : c'est l'œuvre de Don Damian de Castro, et l'une des dernières manifestations de l'art rococo espagnol influencé de l'art napolitain et français. Le premier disparut pendant la guerre de 1808.

L'hospice de Saint-Barnabé de Cordoue, par Bernardo Sanz, qui contient de très curieuses peintures murales, moques en bois peint dans [illegible] architecture du moyen âge en Espagne et des statues très intéressantes, menace ruine. Il serait urgent de donner une solution à la demande de classement comme monument national, qui a été très favorablement accueillie par les académies d'histoire et des Beaux-Arts, mais qui n'a encore reçu aucune solution du ministère de l'Instruction Publique.

Bulletin de la Société Espagnole d'Excursions. *[illegible] 1912. — [illegible] Madrid.* — Crucifix de la Royale Académie de Saint-Ferdinand. Ce crucifix, œuvre reconnue d'Alonso Cano, a été récemment attribué [illegible] tion romaine de Michel Ange ou de son disciple Becerra. Les Crucifix de Sainte Isabelle et de Recoletos et autres appartenant à l'ancienne maison ducale d'Osuna peuvent être attribués au même artiste [illegible]

[illegible] — [illegible] étude de D. N. Sentenach. Portraits primitifs, miniatures, peintures murales, etc.

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE

CABROL (Dom) et LECLERCQ (Dom H.). **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fasc. XXV-XXVII.** Paris, Letouzey et Ané, 1912. 3 fasc. in-8°, 15 pl., fig.

Ces trois fascicules du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* contiennent les notices des mots Chapelle (suite) à Château. La plupart de ces notices ont été rédigées, avec le soin et la compétence que l'on sait, par Dom H. Leclercq, qui consacre toute son énergie et toute sa science à la publication de ce Dictionnaire. Dom Cabrol a donné deux articles fort intéressants sur le Culte de Charlemagne et sur Charlemagne et la liturgie. La notice sur le Chartophylax, dignitaire de l'église byzantine, a été rédigée par Adr. Fortescue, celle sur la liturgie des Chartreux par A. Degand. Parmi les articles les plus importants, je noterai ceux qu'a écrits Dom Leclercq sur les Chapiteaux, sur Charlemagne et son influence sur les beaux-arts, sur les monuments qu'il a fait construire, les objets d'orfévrerie et les bijoux qu'il a fait exécuter, les manuscrits qu'il a fait illustrer ; sur les six manuscrits à miniatures qui subsistent de ceux que commanda Charles-le-Chauve ; sur les Châsses, leur origine, leurs dispositions primitives, et les plus anciennes châsses qui nous ont été conservées, celles de Monza, de Hertford, de Coire, d'Utrecht ; sur la Chasuble qui, d'après les textes et les monuments figurés, dérive du vêtement de dessus du costume populaire en usage dans le monde gréco-romain aux premiers siècles de notre ère, et est faite d'une étoffe souple de laine, de lin et de soie, surtout à partir du IXe siècle. Notons enfin le sens qu'avait le mot charpentier ; le *carpentarius* était le charron, le carrossier, et c'est seulement à l'époque du Bas-Empire que ce mot prit la signification nouvelle de charpentier. « On le rencontre alors joint au mot *magister* et appliqué comme synonyme d'architecte. » Dom Leclercq cite entre autres un exemple [illegible] IX[illegible] [illegible] être le véritable maître de l'œuvre. Toutes ces notices sont accompagnées d'une riche illustration, d'une abondante bibliographie [illegible] quelque [illegible] véritable Dictionnaire.

Marcel Aubert.

SAINT-PAUL (Anthyme). **Histoire monumentale de la France,** nouvelle édition. Paris, Hachette, 1911, in-fol., 284 p., 55 pl.

L'histoire monumentale de la France avait été écrite autrefois par A. Saint-Paul ; mais dans ces dernières années, les découvertes, les monographies, les travaux divers, ont fait avancer la science de l'archéologie, et A. Saint-Paul avait repris depuis deux ou trois ans son travail, il l'avait mis au point et il en avait fait un beau volume illustré, lorsque la mort l'emporta le jour où ce volume achevé allait paraître. Nous avons dit combien A. Saint-Paul aimait tous les vieux monuments de France qu'il connaissait si bien : ce qu'il veut, dans ce livre, c'est aussi les faire connaître et les faire aimer. Dans un premier chapitre il étudie les principes techniques de la construction, la voûte et ses différentes applications, les styles. L'histoire monumentale proprement dite est divisée en quatre parties, suivant les procédés en usage depuis A. de Caumont et Quicherat : la période latine, la période romane, la période gothique, la Renaissance et l'art classique. Ainsi présenté, ce volume est un véritable cours d'archéologie où l'auteur passe en revue pour chaque période les principes de construction en faveur à cette époque, et particulièrement la manière dont les architectes ont compris la voûte qui est l'élément dominant de la construction ; les principaux monuments religieux et civils ; enfin les écoles entre lesquelles on peut diviser ces monuments, suivant les caractères types qu'ils présentent. Le volume se termine par un appendice sur l'archéologie médiévale et les monuments historiques, sur le vandalisme de la Révolution, enfin sur la Renaissance des études du moyen âge au XIXe siècle. La préparation de ce beau volume avait obligé A. Saint-Paul à de longues recherches et c'est le résultat de quelques-unes de ces études que nous avons publié dans la *Revue*.

M. A.

THIEME (Ulrich). **Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.** Leipzig, 1912, vol. I à VI.

La grande œuvre entreprise par MM. Thieme et Becker continue à paraître régulièrement. Elle comprend actuellement six volumes et s'étend jusqu'à la lettre C.

C'est un admirable instrument de travail que nous apporte le *Künstler-lexikon*. Des notices tenues au courant des recherches les plus nouvelles et suivies de bibliographies établies avec discernement nous renseignent sur tous les artistes qui se sont succédés depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

On juge de l'importance du travail ! Jamais, depuis Nagler, aucun savant ne s'était attaqué à une tâche aussi ardue. Mais aussi quelle œuvre utile ! On comprend qu'elle devait tenter des hommes désireux de rendre un service signalé à l'histoire de l'art. Si l'on en croit les volumes parus, les fondateurs et le directeur actuel sont en train d'atteindre leur but.

Voici, dans les deux derniers volumes quelques articles particulièrement intéressants : *Burgkmair* (H. A. Schmied ; la meilleure étude qui ait paru sur ce peintre si important de l'Ecole Souabe), *Paul Véronèse*, *Domenico Campagnola*, *Cima da Conegliano*, *Carpaccio* (Hadeln, un des connaisseurs les plus compétents de l'art vénitien), *Jacques Callot* (H. W. Singer, du Cabinet des Estampes de Dresde), *Robert Campin* (Max J. Friedländer), *Canaletto* (W. v. Seidlitz), *Canova* (P. Paoletti), *Caporali* (W. Bombe), *Caro-Delvaille*, *Carolus-Duran*, *Carpeaux*, *Cézanne* (Grautoff), *Ugo da Carpi* (P. Kristeller), *Les Carrache* (Schmerber), *Eugène Carrière* (Vollmer), *Philippe de Champagne* (Henri Stein), *Chardin* (Cornu), *Charlet* (L. Réau), *Enguerrand Charonton* (Vollmer), *Chinard* (Audin), etc.

M. Thieme qui, aujourd'hui, est seul à la tête de ce gigantesque travail, semble avoir trouvé sa méthode et l'outillage voulus pour mener son œuvre à bien. Les articles parfois trop longs au début sont devenus plus sobres, sans perdre ni de leur intérêt ni de leur utilité. Grâce aux soins diligents de M. Seemann qui a pris en main la partie matérielle de la publication, les volumes se succèdent à intervalles plus courts. Il paraît actuellement, en moyenne, deux tomes par an, ce qui permettra d'achever l'entreprise dans un espace de temps relativement court. Aussi, le dictionnaire aura un caractère d'unité scientifique qu'il est souvent difficile de donner à des travaux d'aussi longue haleine.

Ce « Larousse » de l'art, désormais indispensable à tous ceux qui s'occupent de questions esthétiques touchant au passé et au présent, ne devrait manquer dans aucune bibliothèque.

C. DE MANDACH.

LAFENESTRE (GEORGES). **Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien.** Paris, Hachette, 1911, in-8°, 301 p.

Reprenant et complétant les articles qu'il a publiés dans la *Revue des deux-mondes*, M. L. vient de donner en un petit volume une fort attachante étude des deux belles figures qui au XIIIe et au XVe siècle ont eu sur l'art italien une si profonde influence. Dans son introduction, M. L. montre comment le sanctuaire d'Assise, dédaigné au XVIIe et au XVIIIe siècle, a attiré au commencement du XIXe les poètes, les artistes, puis les archéologues, comment certains mêmes de ces derniers ont voulu voir dans la basilique le berceau de l'art gothique en Italie, opinion qui n'est plus admissible aujourd'hui, après les savants travaux de M. Enlart ; et c'est précisément l'étude des influences de la basilique d'Assise sur le développement de l'architecture gothique en Italie qui forme le premier chapitre du volume. Saint François, reprenant et exagérant l'amour de saint Bernard pour la simplicité et la pauvreté, n'admettait d'abord que des églises de bois ; lorsque plus tard le nombre de ses disciples eut considérablement augmenté, il fallut construire des églises de pierre, et l'on se rallia au style sévère, simple et logique que les cisterciens avaient apporté de Bourgogne en Italie avec les principes de l'architecture gothique. Mais frère Elie, dès le lendemain de la mort de saint François, enfreignit la règle du *Poverello* ; c'est lui qui fut « l'initiateur, l'inspirateur, le surveillant, actif et passionné des constructions franciscaines à Assise », et il voulut un couvent et une basilique qui par leur ampleur et par leur richesse frappassent les esprits des pèlerins. Après une discussion très serrée sur la personnalité des architectes d'Assise, M. L. montre le rôle de la basilique dans l'expansion de l'art gothique en Italie.

Mais c'est surtout sur la peinture que s'exerça l'influence artistique de saint François. L'esprit franciscain réveille la pitié dans l'âme des foules attendries, il chante les joies pures de la vie terrestre, et l'âme des artistes en est émue, et c'est cette émotion, telle que la ressentit Giotto, lorsqu'il interpréta sur les murs de la basilique la légende franciscaine, qui renouvela l'art.

Saint François avait poussé les artistes à l'amour de la nature : ceux-ci cédant à cette impulsion se mirent à l'étudier et ils l'étudièrent particulièrement dans ce qu'elle a de plus parfait, la forme humaine. L'idée de la beauté est toujours conçue par l'imagination des poètes avant d'être exprimée par la main des artistes. L'impulsion donnée par les poètes, les ermites, les archéologues, les collectionneurs détermine au XVe siècle, à Florence, un épanouissement général des arts. Mais l'abus d'un naturalisme outrancier amène la décadence, lorsqu'au milieu de la fête apparaît Savonarole, épris du sens réel de la représentation plastique et intellectuelle de la beauté, [illegible] par l'idéal sain et moral qui était celui de Giotto ; les artistes vont s'humilier devant le réformateur et après son martyre, sa doctrine portera ses fruits avec Michel-Ange.

Telles sont, trop rapidement résumées, les grandes lignes de l'ouvrage de M. Lafenestre, [illegible] aperçus curieux et de remarques intéressantes.

MARCEL AUBIN.

LAUER (Ph.). **Le Palais de Latran, étude historique et archéologique.** Paris, E. Leroux, 1911, in-fol., [illegible] p. [illegible] pl.

Du [illegible] de Rome, M. Lauer avait choisi comme travail, l'histoire du Palais de Latran, et malgré les difficultés de toutes sortes inhérentes à un aussi vaste sujet, malgré l'éloignement de la base de ses travaux, malgré la disparition de son principal conseiller, Achille Luchaire, il vient de mener à bonne fin ce beau travail qui lui a valu le titre de docteur.

Le volume de M. Lauer se divise en deux parties : la première est une histoire chronologique du Latran, de ses bâtiments et de ses hôtes habituels, papes, dignitaires pontificaux, religieux chargés du service et de l'entretien du Palais ; la seconde partie comprend une importante bibliographie, un grand nombre de pièces justificatives et des documents divers : Description du Latran par Jean Diacre et par Panvinio, inventaires anciens du Latran et de ses dépendances, comptes depuis 1492 ; listes diverses.

Sur le sommet du Caelius s'élevait la fastueuse demeure des Laterani confisquée par Néron en 65, et dont des fouilles récentes ont fait découvrir quelques murs ornés de fresques. Nous ne savons pas au juste à quel moment une des parties de ce palais fut transformée en basilique ; les légendes sont nombreuses sur ces origines et M. Lauer montre la part de vérité inhérente à chacune d'elles. Constantin fonda un baptistère et une église ayant à peu [illegible] l'abside, les mêmes dimensions que la basilique actuelle ; on n'avait donc pu utiliser une basilique civile, et il avait fallu détruire plusieurs bâtiments du Palais des Laterani pour construire cette église ; il les enrichit d'objets d'orfèvrerie, et les dota très richement. C'est à partir de la même époque que les papes habitèrent réellement le Latran. Nous n'avons aucune description de la basilique avant le XIe siècle et M. Lauer a renoncé sagement à une restitution toute hypothétique. Les fondations du baptistère et des murs jusqu'à une certaine hauteur remontent à la construction primitive : la partie haute seule a été restaurée plusieurs fois.

Le sort du Latran a été intimement lié à celui de la papauté et aussi de la ville de Rome ; le palais fut plusieurs fois pillé, mais il est à remarquer que les barbares, Wisigoths, Normands, soudards du connétable de Bourbon, n'osèrent jamais le détruire complètement. Parmi les papes qui s'attachèrent plus particulièrement à l'embellissement du Latran, nous citerons Sixte III (432-440) qui fit faire un nouveau baldaquin d'argent sur l'autel pour remplacer celui de Constantin enlevé par Alaric, et [illegible] baptistère, et éleva un peu derrière au nord-est, l'oratoire de Sainte-Croix, dont la confession renfermait le bois de la Croix ; Grégoire le Grand qui releva le Palais de ses ruines et en fit le centre de son pouvoir temporel ; Jean IV qui éleva près du baptistère l'oratoire de Saint-Venance ; Léon III qui construisit deux « triclinia » flanqués d'absidioles ornées de mosaïques et où il reçut Charlemagne en 800. Du Xe au XIIe siècle, le Latran est en proie aux invasions de l'extérieur et de l'intérieur. Le pape Calixte II, un des grands bâtisseurs du Latran, restaure le Palais et élève la chapelle Saint-Nicolas, monument de la victoire de la papauté sur l'Empire où étaient peints les portraits des papes ; elle fut démolie en 1747 par Benoît XIV en même temps que le « triclinium » de Léon III.

Innocent III et Innocent IV enrichissent le trésor et Nicolas III fait reconstruire par son architecte Cosmato la basilique de Saint-Laurent, plus connue sous le nom de *Sancta Sanctorum* ; à l'intérieur sous une arcature trilobée sont peintes des images de papes et de saints ; au-dessus de l'autel est une avancée où sont placées les reliques insignes ; sous la voûte qui soutient cette tribune est une belle mosaïque. Nicolas IV fait reconstruire le chœur gothique à six pans séparés par des contreforts à colonnes de la basilique qui depuis le VIIe siècle a le vocable de Saint-Jean ; ce chœur subsista jusqu'en 1876, époque où il fut démoli pour faire place au chœur actuel de plus grande dimension. A l'intérieur de l'abside sous le cul-de-four était une mosaïque de grande valeur qui a été mal remontée dans le chœur actuel, mais que de Rossi avait pu voir avant son transport ; elle est en grande partie antérieure à Nicolas IX. M. Lauer l'analyse en détail et montre toutes ses particularités iconographiques et artistiques ; il prouve qu'elle est l'œuvre du franciscain Giacomo Torriti assisté de Giacomo de Camerino, tous deux représentés sur la mosaïque. Durant son séjour à Rome au début du XIVe siècle, Giotto dut exécuter au Latran la célèbre fresque représentant Boniface VIII, proclamant le jubilé de l'an 1300.

Pendant le séjour des papes à Avignon, le Latran est abandonné. Deux incendies accidentels en 1308 et en 1361, menacent la basilique. Au retour d'Avignon les Papes restaurent le Latran mais l'abandonnent peu à peu pour le Vatican. Sixte-Quint démolit l'ancien palais et en fait reconstruire un neuf par son architecte Fontana. La basilique fut épargnée ; au XVIIe siècle, elle n'échappa pas aux architectes qui la remanièrent, refirent sa façade, la décorèrent à l'intérieur. Enfin, en 1876, pour agrandir le chœur, on démolit l'abside et on refit la grande mosaïque.

Lors de sa splendeur, le Latran dont une partie des murs est encore debout aujourd'hui, comprenait la grande basilique, tournée à l'ouest, à doubles collatéraux, transept, abside et déambulatoire ; au sud le cloître et le monastère ; au nord-ouest le bap-

fistère de Constantin précédé du portique de Saint-Venance, l'oratoire de Sainte-Croix et celui de Saint-Jean l'Évangéliste ; au nord le palais avec la salle des Conciles et la Loge de la Bénédiction, la Scala Sancta, les « triclinia » de Léon III et de Grégoire IV et à l'extrémité le *Sancta Sanctorum*.

Tel est le beau volume présenté avec un soin et un luxe d'illustration dignes de la grandeur du monument et de l'importance du travail.

Marcel AUBERT.

RÜTTIMANN P. HERMANN, O. C. **Der Bau- und Kunstbetrieb der cistercienser unter dem Einflusse der Ordensgesetzgebung im 12. und 13. Jahrhundert.** Bregenz, Druck von J. N. Teutsch, 1911, in-8°, 57 p.

Le R. P. Dom Rüttimann a choisi comme sujet de thèse de doctorat l'influence des règlements de l'ordre de Cîteaux sur l'activité artistique des Cisterciens, aussi bien en architecture qu'en sculpture, peinture et dans les arts mineurs, aux XIIe et XIIIe siècles. Dom R. a fort bien traité cet intéressant sujet ; après avoir donné une bibliographie assez complète du sujet, à laquelle on pourrait encore ajouter certaines études d'ensemble comme les beaux travaux de M. John Bilson, et plusieurs monographies, il aborde, en le précisant, un sujet déjà traité, il y a plus de 50 ans par M. d'Arbois de Jubainville et souvent repris depuis : application des règlements de l'ordre de Cîteaux relatifs à la fondation et à la construction des abbayes, aux dispositions générales des églises et à leur ornementation sévère. Certains chapitres comme celui où l'auteur étudie, en s'appuyant sur les textes, les conditions de la vie des artistes et des ouvriers cisterciens, l'organisation du chantier et la répartition des matériaux, sont particulièrement intéressants. Et l'on sait que ce sont ces règlements prévus dans les statuts de l'ordre, et édictés à nouveau dans les chapitres généraux, qui ont donné à toutes les abbayes cisterciennes une telle unité artistique, que l'on a pu appeler style cistercien, l'ensemble des caractères qui leur sont propres.

M. A.

BURLET (Chanoine J.). **L'église du Bourget-du-Lac, notice historique et archéologique.** Chambéry, Librairie catholique, 1911, in-8°, 22 p., 12 pl. (Extrait de la *Savoie littéraire et scientifique*, 1911).

L'église du Bourget dont les parties basses sont du XIIe siècle et les voûtes ont été refaites au XVe siècle, renferme une série de bas-reliefs du plus haut intérêt, que M. le chanoine Burlet étudie et publie dans la petite notice qu'il consacre à cette église. Ces bas-reliefs, qui peuvent remonter à la fin du XIIIe siècle, sont des fragments du Jubé ; ils sont bien conservés [illegible] bibliothèque [illegible] Abbaye de Tamié [illegible] ciation : saint Joseph et les Anges ; l'Adoration des Mages ; l'Entrée à Jérusalem, dont la composition est remarquable. Le Christ, monté sur une ânesse et suivi des Apôtres, s'avance en bénissant ses disciples qui jettent sur son chemin des fleurs et des étoffes [illegible] sans doute, se hâte de monter dans un arbre pour voir passer le Christ ; rien ne manque à la scène, l'âne lui-même est représenté au premier plan. [illegible] recueil de saint Matthieu. Plus loin [illegible] figurant la Descente de Croix, le [illegible] au tombeau, les disciples d'Emmaüs, rappelant [illegible] de Marie-Madeleine, l'Ascension, la Pentecôte, et au-dessus la mort de la Vierge ; l'Incrédulité de saint Thomas.

H. [illegible]

Le Vieux Paris, souvenirs et vieilles demeures, publié sous la direction de G. LENÔTRE. Paris, Eggimann, 1912. In-fol., 80 p., pl. et fig.

L'éditeur Eggimann a réuni une grande quantité de documents sur l'architecture et la décoration des vieilles maisons et des anciens édifices de Paris ; il projette de les publier, accompagnés d'une notice les situant dans le temps et résumant l'histoire du monument dont ils sont tirés ; et il a confié la direction de cette publication à M. G. Lenôtre, qui présente aujourd'hui au public la première série. Ce volume contient une courte monographie de l'église Saint-Séverin par M. Lucien Lambeau ; des notices sur l'Abbaye au bois par M. Georges Cain, sur l'Hôtel Hérouet, par M. G. Henriot, sur le Boulevard du Palais par M. E. Beaurepaire, sur l'Hôtel Biron par M. André Hallays, sur le Pont-au-Double par M. G. Tesson, sur l'Hôtel du Prévôt par M. P. Selmersheim, sur le quai Bourbon par M. Lucien Augé de Lassus, sur le Collège Fortet par M. E. Clouzot, sur l'Auberge du Compas d'or par M. R. Bernier. En feuilletant ce volume on peut admirer la diversité et la richesse d'invention des façades et des intérieurs de nos vieilles demeures parisiennes, on peut comprendre tout « ce qu'un architecte de jadis, construisant aussi bien pour un simple bourgeois que pour un noble seigneur, apportait d'art et d'invention à dessiner la rampe d'un escalier, la boiserie d'une porte, la corniche d'un plafond, l'enseigne d'une boutique ou la simple grille d'un soupirail ».

Mais le chapitre qui nous intéresse le plus ici est celui qu'a consacré M. L. Lambeau à l'église Saint-Séverin. Tout le monde connaît cette jolie église encore entourée naguère de vieilles maisons qui [illegible] le monde a admiré son fameux déambulatoire avec [illegible]

[illegible] justement comparées à [illegible] de tonnantes ombelles brodées pour abriter le Saint-Sacrement de l'autel ». Mais aucune étude complète n'a encore été consacrée à ce monument, et bien des difficultés restent encore à résoudre, soit dans son histoire, soit dans ses dispositions ; M. Lambeau en a posé quelques-unes. Une thèse vient d'être soutenue à l'Ecole des Chartes sur ce sujet ; nous en avons donné l'analyse dans la *Chronique* [illegible] p. 117, en attendant que l'auteur mettant à profit les observations qui lui ont été faites au cours de l'argumentation, donne de cette fort intéressante église une monographie définitive. M. Lambeau termine son étude en formant le vœu que ce qui reste de l'ancien cimetière soit transformé en square ; nous voudrions souhaiter seulement que l'on démolisse quelques adjonctions hideuses faites aux charniers dont il subsiste encore quelques travées, mais nous regretterions que l'on modifie le caractère sauvage et sévère qui convient à un lieu où dorment à l'ombre de l'église tant de morts, et qui fait de ce coin si calme de Paris, un des plus délicieux.

M. A.

RÉGNIER (Louis). **Artus Fillon et la tour de la Madeleine de Verneuil.** Paris, Picard, 1911, 28 p., 1 pl. (Extrait du *Recueil des travaux de la Société libre de l'Eure*, 1911.)

Cette courte mais substantielle notice met au point les opinions plus ou moins fantaisistes qu'on avait émises sur la construction de la tour de la Madeleine de Verneuil.

La partie inférieure, de même époque que le chœur de l'église, date des environs de 1461. Les travaux interrompus pendant toute la fin du XVe siècle furent repris vers 1504, époque à laquelle Artus Fillon, qui venait d'être nommé chanoine d'Evreux, donna une somme assez importante pour leur continuation. Tout était terminé en 1525, car le testament du donateur qui date de cette époque ne [illegible] M. Régnier rapporte et admet avec beaucoup de vraisemblance, la tradition vernolienne qui veut que la statue de priant placée sur la face orientale de la tour, au premier étage, soit l'image d'Artus Fillon. Après avoir décrit l'édifice, l'auteur cherche à identifier les trente-cinq statues qui l'ornent ; mais il n'a pu découvrir le nom de l'architecte qui éleva cette belle tour, certainement un des meilleurs spécimens des nombreuses tours, élevées en Normandie, à cette époque.

Jean [illegible]

THOMPSON (A. Hamilton). **Military architecture in England during the middle ages.** Oxford, Henry Frowde, 1912, in-8°, 384 p., pl. et fig.

M. Henry Frowde publie un volume sur l'architecture militaire en Angleterre et dans le pays de Galles par M. A. Hamilton Thompson. Il est copieusement illustré de beaucoup de plans, de dessins, de photographies. L'ancienne architecture militaire a été peu étudiée en Angleterre. Jusqu'en 1911 le seul ouvrage sur ce sujet était celui de M. G. T. Blark, publié en 1884, qui est en grande partie une collection de monographies de châteaux modernes. M. Blark avait été grandement égaré par l'historien E. A. Freeman et beaucoup de ses principales conclusions ne peuvent plus actuellement être soutenues. L'opinion du professeur Freeman était que la plus grande partie des châteaux d'Angleterre ont été bâtis au XIe siècle. Cette hypothèse ne peut se soutenir, car la construction d'un si grand nombre de châteaux aurait demandé beaucoup de temps ; et la plupart sauf, peut-être, trois ou quatre ont dû être seulement défendus par des palissades de bois, et l'on sait qu'à l'époque actuelle chez les Burmese et les Maoris de la Nouvelle-Zélande de telles palissades de bois ont résisté durant de longs temps aux troupes anglaises. Quant au livre de M. Thompson, il contient les théories les plus fondées et les mieux reconnues aujourd'hui sur ce sujet, aussi est-il d'une grande valeur pour ceux que l'architecture militaire intéresse ; celle-ci, pourtant n'a jamais été aussi florissante en Angleterre qu'en France, où la grande époque du moyen âge a laissé beaucoup d'exemples de châteaux et de constructions fortifiées. La réunion des diverses provinces de France sous l'autorité du roi ne se fit que peu à peu et le développement de l'architecture des châteaux en fut la conséquence. En Angleterre, au contraire, la couronne tint une main ferme sur le pays entier et sauf pendant de très courtes périodes mit un frein à la construction des châteaux par ses vassaux féodaux. Après la pacification définitive du pays, le château-fort devint de plus en plus inutile et les seigneurs anglais le remplacèrent par le confortable manoir et la maison d'habitation.

Francis Bond.

DAVIES (Gerald S.). **Renascence sculptured tombs of the fifteenth century in Rome.** London, J. Murray, 1910, in-8°, xiv-381 p., 88 fig.

Le volume de M. Davies se divise en deux parties, l'une sur les sculpteurs et en particulier sur les sculpteurs tombiers, l'autre sur leurs œuvres et en particulier sur les tombeaux.

M. Davies fait précéder son étude des sculptures du XVe siècle à Rome d'un chapitre sur la sculpture et sur les monuments funéraires aux XIIe, XIIIe et

XIVe siècles ; il décrit ensuite les caractères de la sculpture au XVe siècle, puis aborde l'étude biographique et artistique des principaux sculpteurs : Andrea Bregno, Mino da Fiesole, Giovanni Dalmata, Luigi Capponi, puis Pasquino da Montepulciano, Nicolò della Guardia, Pietro Paolo da Todi, Mino del Reame, Michele Marini, enfin Antonio Pollaiuolo, appelé de Florence pour exécuter les tombes des cardinaux della Rovere, Gian Cristoforo Romano et Andrea Sansovino.

La deuxième partie comprend une liste des églises romanes mentionnées au cours de l'étude, une liste chronologique du XIIe au XVIe des tombes les plus importantes conservées à Rome, enfin des notices sur ces tombes, classées par église avec une courte biographie du personnage représenté sur la dalle funéraire ou sur le tombeau.

A la fin est une table très complète des artistes, des personnages inhumés et des églises. Ce volume, écrit avec beaucoup de soin et accompagné d'une riche illustration, est en même temps qu'une bonne histoire de la sculpture à Rome au XVe siècle un guide qui permettra de se reconnaître parmi les monuments funéraires si nombreux dans les églises de Rome.

A. P.

GRÜNEISEN (W. DE). **Sainte-Marie-Antique. Le caractère et style des peintures du VIe au XIIIe siècle.** Rome, Max Bretschneider, 1911, in-fol., 179 p., 135 fig. (25 fr.).

Ce volume est un extrait du grand ouvrage publié par le même auteur[1], avec le concours de MM. Huelsen, Giorgis, Federici et David, sur Sainte-Marie-Antique, c'est-à-dire sur le monument le plus important de l'art romain à l'époque byzantine. M. de Grüneisen et ses collaborateurs ne se sont pas bornés à une simple monographie d'église ; ils ont élargi leur cadre et du reste la vénérable basilique retrouvée au Forum s'y prêtait à merveille. Ne retrouve-t-on pas en effet dans ce monument les diverses influences qui sont venues de l'Orient byzantin ou barbare du VIe au Xe siècle, et qui ont modifié plus ou moins le génie des artistes de Rome ?

En dehors de quelques fragments d'ornementation, il n'y a à Sainte-Marie-Antique qu'un seul sujet iconographique du VIe siècle : c'est une *Vierge* trônant, tenant l'enfant Jésus, entre deux anges. Elle est vêtue d'un riche costume d'impératrice byzantine, ce qui est un cas unique à cette époque ; la mère du Sauveur porte toujours le costume classique dans les œuvres contemporaines de cette peinture.

La riche série de compositions picturales du temps du pape Jean VII (705-707) nous montre des figures sveltes, aux mouvements aisés, aux expressions réalistes et donne l'impression d'un développement artistique très accentué. Avec les fragments de mosaïques provenant de l'antique oratoire du même pape Jean VII, démoli sous Paul V, ces peintures offrent aujourd'hui une source iconographique très suffisante pour juger du caractère de l'art romain au début du VIIIe siècle, sous l'un des nombreux pontifes d'origine grecque. Sur les deux murs latéraux de la chapelle centrale de Sainte-Marie, il y avait une suite de vingt tableaux se rapportant à la vie de Christ. Nous noterons la *Fuite en Egypte* (exceptionnelle avant le Xe siècle), le *Chemin de la Croix*, même très caractéristique par sa tendance au réalisme, et l'*Annonciation*, où l'ange ne marche pas, mais est arrêté, un pied rapproché de l'autre, devant la Vierge.

Presque toutes les peintures de la chapelle de gauche furent exécutées par ordre du pape saint Zacharie (741-752) ; ce sont trois tableaux et deux magnifiques portraits. Les autres fresques de cette chapelle furent probablement peintes sur l'ordre du pape Jean VII, mais assez retouchées ensuite à l'époque où saint Zacharie et le primicier Théodote ont substitué leur image à celles de leurs prédécesseurs.

Au début du IXe siècle, une transformation très nette se produit dans la peinture à Rome. Entre les œuvres du temps de Jean VII et celles qui remontent à Nicolas Ier, il y a une différence frappante. Le coloris est réduit aux teintes ternes, ocre, noir de fumée, blanc ; le relief est plus mou ou même disparaît définitivement ; plus de scènes mouvementées, plus de figures élancées. C'est ce que montre clairement la série de tableaux (vingt primitivement) peints en deux rangées sur la partie supérieure du mur du bas-côté gauche de Sainte-Marie-Antique et qui se rapportent à la Genèse.

Les peintures qui datent du XIe au XIIIe siècle sont moins importantes.

L'ouvrage se termine par une table des matières très développée, d'une quinzaine de pages, où les moindres sujets d'iconographie sont indiqués, et par une note additionnelle relative à une *Annonciation* du temps du Pape Martin Ier († 655), récemment dégagée, et qui se trouvait sous celle du pape Jean VII, dont nous avons dit un mot.

Félicitons hautement M. de Grüneisen du magnifique ouvrage qu'il nous a donné et auquel grâce à l'abondance des informations et de la [illegible] il sera dès lors indispensable de recourir pour toute étude d'iconographie chrétienne et d'art romain. L'illustration si abondante rend les démonstrations plus probantes et fournit une vaste do[illegible] se reporter souvent.

A. B[illegible]

1. In-fol. oblong, [illegible] p., avec 37[illegible] fig., 80 pl. [illegible] au plan et un album in-fol. de 26 pl. [illegible] fig. [illegible] fr.).

GIELLY (L.). **Giovan-Antonio Bazzi, dit le Sodoma.** Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-16, 187 p., 24 pl. (Les Maîtres de l'Art).

[illegible] depuis le XVIIe siècle sur [illegible] de Sodoma, la multiplicité de ses noms et de ses surnoms, ont longtemps retardé les études sur cet artiste, et les difficultés biographiques ont permis de lui attribuer des œuvres aussi nombreuses que variées. Le premier travail de M. Gielly était donc de rétablir la véritable origine du Sodoma et de rechercher parmi les œuvres qu'on lui attribuait celles qui présentaient les plus grandes garanties d'authenticité ; il l'a fait avec une méthode et une science dont il faut le féliciter. Plusieurs œuvres du Sodoma sont accompagnées de documents et de témoignages contemporains qui les rendent indiscutables ; c'est de celles-là qu'il est parti pour étudier les autres.

Giovan-Antonio Bazzi est né en 1477 ; son père était cordonnier à Verceil en Piémont : à la Noël de 1490 il fut confié à un peintre Martino Spanzotti de Casale, domicilié à Verceil et pendant 7 ans travailla avec lui ; son éducation artistique est donc purement piémontaise. En 1501, nous le retrouvons à Sienne ; il avait dû auparavant passer quelque temps à Milan, mais, contrairement à ce que l'on a souvent soutenu, il n'y a pas subi l'influence de Léonard de Vinci et de ses chefs-d'œuvre. Avec sa « foi » tendre et son « amour inouï de liberté », sa légèreté et sa fantaisie charmante et frivole, Sienne l'attira et le retint.

Les moines de Monte-Oliveto-Maggiore l'appellent ; il orne les murs de leur cloître de belles fresques tirées de la Vie de saint Benoît : à Rome, où il fait un court séjour, il est éclipsé par la gloire de Raphaël et il rentre à Sienne ; il épouse la fille d'un riche hôtelier ; il réunit une magnifique collection d'armes et d'objets d'art ; il a une [illegible] temps à autre, il peint, se fiant surtout à son talent d'improvisateur, et redoutant l'effort et le travail de longue haleine ; il peint pour les Olivétains, pour Florence, pour la ville de Sienne, et pour ses églises et ses chapelles.

[illegible] est consacrée à [illegible] sa première demeure à Sienne, puis ses fresques de Monte-Oliveto-Maggiore ; ses fresques de la Farnésine, lors [illegible] ; [illegible] fresques de San-Bernardino ; enfin ses grandes œuvres : le [illegible] chapelle Sainte-Catherine à San-Domenico de [illegible] il reste le « peintre de l'amour au cœur tendre et [illegible] et pur que sainte Catherine s'est évanouie dans les fresques de San Domenico.

M. A.

BERTHELÉ (Jos.). **Archives campanaires de Picardie. T. I. Les Cavillier et les Gorlier.** Abbeville, impr. de F. Paillart, 1911, in-8°, 489 p., 8 pl. (Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*, t. 23.)

Il faut féliciter M. Berthelé de son dévouement à la cause campanaire et de l'activité qu'il déploie dans ses enquêtes et ses publications. Voici un très intéressant volume consacré aux Cavillier et aux Gorlier. Dans un premier chapitre, M. B[illegible] donne la biographie des membres de la famille Cavillier qui aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles ont exercé le métier de fondeur de cloches à Carrépuits, à Amiens, à Solente, à Noyon, à Beauvais, à Rouen et à Aumale, et de la famille des Gorlier qui de la fin du XVIIe siècle au milieu du XVIIIe a fourni neuf fondeurs de cloches établis à Roisel et à Frévent.

Les archéologues campanographes ont l'habitude d'étudier les archives locales, les inscriptions campanaires et parfois les anciennes minutes notariales, mais il est une source, d'ordre privé, que l'on n'a pas assez utilisée jusqu'à ce jour, et sur laquelle M. Berthelé attire très justement l'attention, ce sont les archives de famille des fondeurs de cloches eux-mêmes ; quelques-unes sont assez riches, et M. Berthelé donne dans la deuxième partie de son ouvrage le dépouillement sommaire des cahiers, registres et papiers professionnels de la branche aînée des Cavillier, de Carrépuits, de la branche latérale de Solente, et des Cavillier d'Amiens. Pour les Gorlier, la principale source d'informations est le *Registre* écrit par le fondeur Pierre Gorlier à la fin du XVIIIe siècle, et contenant entre autres une généalogie de sa famille, et le catalogue des cloches fondues par les Gorlier de 1693 à 1791.

La troisième partie du volume contient l'historique des cloches fondues par les Cavillier et les Gorlier aux XVIIe et XVIIIe siècles dans le département de la Somme. Souhaitons que M. Berthelé publie bientôt la suite de son histoire des cloches de Picardie qui viendra compléter ce très intéressant volume.

M. A.

FALKE (Otto von). **Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Cölner Domschatz.** Gladbach, F. Kühlen, 1911, in-fol. oblong, 25 pl.

Il n'est certainement pas de monument d'orfèvrerie allemande du moyen âge plus important que [illegible] des Trois Mages conservée au dôme de Cologne. C'est une œuvre unique par sa riche dé-

coration et qui jusqu'ici n'avait été l'objet que de notices ou de reproductions peu satisfaisantes. M. Otto von Falke, dont la compétence en ces matières est universellement reconnue, vient d'en donner une étude documentée et critique, accompagnée de 25 magnifiques planches.

On sait que les reliques des rois Mages, possédées jadis par l'église Saint-Eustorge à Milan, furent enlevées en 1162 par l'empereur Frédéric-Barberousse qui les donna à l'archevêque de Cologne Reinold de Dussel. La châsse actuelle a dû être confectionnée dans les dernières années du XIIe siècle et au début du XIIIe. Elle mesure 1^m80 de longueur sur 90 centimètres de hauteur, dimensions qui devaient être plus considérables à l'origine. Elle affecte la forme d'un coffre ou d'une église flanquée de bas-côtés. Les faces latérales sont ornées de remarquables figures de prophètes ou d'apôtres, en relief et en argent, sous des arcades en plein-cintre ou trilobées. Sur les deux petites faces, on reconnaît, également en relief, l'Adoration des Mages, le Baptême du Christ, sa Flagellation, sa Crucifixion, etc. Le tout est orné à profusion d'émaux champlevés ou cloisonnés, de filigranes, de cabochons et de pierres gravées antiques. Il faut admirer la fonte et le travail du repoussé, le fini de l'émail employé en tons vifs et harmonieux à la décoration des colonnettes, des bordures et des nimbes.

Jusqu'à présent on n'avait pas prononcé formellement de nom d'artiste pour la châsse des rois Mages. M. von Falke n'hésite pas aujourd'hui à l'attribuer au célèbre Nicolas de Verdun, dont on connaît deux œuvres authentiques : le retable de Klosterneubourg (1181) et la châsse de la Vierge à Notre-Dame de Tournai (1205). Au même atelier paraît aussi se rattacher la châsse de saint Anno à Siegbourg (1183) et celle de saint Albin, à Sainte-Marie de Cologne (1186). Les preuves apportées par le savant archéologue allemand en faveur de Nicolas de Verdun ne paraissent soulever aucune objection. Emile Molinier avait dit autrefois, avec raison : « Nicolas de Verdun peut prendre place à côté des plus grands sculpteurs du XIIe et du XIIIe siècle ; c'est un artiste auprès duquel les autres orfèvres, quels que soient leur savoir ou leur virtuosité, passent au second plan. » M. von Falke lui a rendu une œuvre qui témoigne hautement de sa maîtrise et de sa science consommée.

L. R.

PILTÉ (Abbé). **Les peintures murales de l'église de Lavardin.** Vendôme, imprimerie de [illegible], 1911, in-8°, 22 p., pl.

M. l'abbé Pilté, curé de Lavardin, a eu le bonheur de [illegible] de l'église de Lavardin [illegible] du XVe et du début du XVIe siècle, dont quelques-unes sont assez bien conservées. Nous sommes heureux de [illegible] de ses découvertes, et du soin qu'il a mis à ramener à la lumière ces vieilles peintures, et aussi de l'excellente idée qu'il a eue de les décrire en une petite brochure illustrée de dessins. Parmi les figures retrouvées sur les piliers et sur les murs de la nef et du chœur, [illegible] celles de saint Denis, saint Ambroise, saint Jacques le Mineur, saint Jean l'Evangéliste, saint Liboire et saint Genez, saint Thibault, saint Antoine, sainte Barbe, une Vierge allaitant, et quelques scènes tirées de la Passion, de la vie de la Vierge, et de la Légende dorée, une représentation de l'Enfer. Toutes ces peintures que M. l'abbé Pilté a découvertes durant ces deux dernières années fournissent sur l'iconographie des saints et en particulier des saints régionaux et sur le costume du début du XVIe siècle des renseignements fort intéressants. Elles complètent la riche série de décorations picturales retrouvées depuis une vingtaine d'années dans les églises de la vallée du Loir.

L. R.

PRINET (Max). **Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France.** Caen, H. Delesques, 1912, in-8°, 27 p., 2 pl. (Extrait du *Bulletin Monumental*, 1911).

Les armoiries des rois de France ont affecté successivement deux formes officielles, d'abord l'écu d'azur semé de fleurs de lis d'or, puis [illegible] *à trois fleurs de lis d'or*, la première forme dite « France ancien » et la deuxième « France moderne ». On [illegible] des fleurs de lis au nombre de trois remonte à l'époque de Charles VI. M. Prinet montre par plusieurs exemples ce que le nombre des fleurs de lis figurées dans l'écu de France a eu d'inconstant. [illegible] des armes royales ont coexisté, au moins depuis [illegible] de celui de Charles VI. Telle est la conclusion de M. Prinet et les archéologues devront se la [illegible] France.

M. A.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

860. [illegible] Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulr. Thieme und Fel. Becker. 6. Bd. Leipzig, [illegible] Seemann, 1912, in-8°, v-642 p. 32 m.

861. Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart. (*Königsberger Zeitung*, 1911, 27 septembre, p. 399-402, 7 fig.).

862. Berlepsch-Valendas-Planegg (H. E. von). [illegible] (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1911, fasc. [illegible], p. [illegible]-184, 76 fig. et plans.

863. Bibel. Die in der Kunst. 100 Kunstblätter nach Orig. Zeichnungen erster Meister der Gegenwart. Eingeleitet u. herausg. v. Arnold Raber. Berlin, Marquardt, 1912, in-fol., 16 p. 30 m.

864. Bruhier (Louis). Les provinces françaises, L'Auvergne. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 247 p., 123 fig., 1 carte. (Anthologies illustrées.)

865. Bulić (F.). Ritrovamenti nel cimitero antico cristiano a Crikvine presso i casolari Juric. (*Bull. d. arch. e stor. Dalmata*, 1909, p. 31-37.)

866. Caplin, Morand, Montagne et chanoine Clément. Compte-rendu de la treizième excursion entre Varennes-sur-Allier et Saint-Germain-des-Fossés, le 22 juin 1911. (*Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1911, août-octobre, p. 261-350, 11 fig., 10 pl.)

867. Castelli (G.). Le ultime scoperte nel pavimento della Basilica Vaticana. (*Boll. dell' Associazione archeol. romana*, 1911, p. 14-19.)

868. Ceci (Giuseppe). Saggio di una bibliographia per la Storia delle arti figurative nell' Italia meridionale. Bari, Laterza, 1911, 322 p.

869. Ceuleneer (A. de) et S. Morrier. Assche. (*Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 1.)

870. Ceuleneer (A. de). Assenede. (*Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 4.)

871. Ceuleneer (A. de). Grammont. (*Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 2.)

872. [illegible] Mittelalter und Kunst chrétien. (*Durendal*, février 1912, p. 81-98, 1 portr.)

873. Couperus (Louis). Ravenna. (*Grool-Nederland*, 1911, octobre, p. 388-415.)

874. Couperus (Louis). Siena. (*Grool-Nederland*, 1911, mai, p. 519-542.)

875. [illegible] (*Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 12e livr., p. 383-389, 4 fig.)

876. [illegible] (*Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 10e livr., p. 299-314, 10 fig.)

877. Destrée (Jules). Les arts anciens du Hainaut. (*Le Home*, 1911, octobre, 7 fig.)

878. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du Rme dom Fernand Cabrol,... et du R. P. dom H. Leclercq, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fascicule XXV-XXVII. Chapelle-Château. Paris, Letouzey et Ané, 1911, gr. in-8°, fig.

879. Doehring (O.). Die Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 7-12.)

880. Dollan (A.). Sélestat au XIVe siècle. (*Revue d'Alsace*, 1911, janvier-février, p. 5-34, 1 pl., mai-juin, p. 171-195.)

881. Gillet (Louis). Histoire artistique des Ordres mendiants. Étude sur l'art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècle. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 366 p., 12 pl.

882. Goffin (Arnold). Les expositions d'art ancien à Charleroi, à Malines et à Tournai. (*L'art flamand et hollandais*, décembre 1911, p. 153-175, 2 pl., 13 fig.)

883. Hallays (André). En flânant. A travers la France. Provence. Paris, Perrin, 1912, in-8°, 366 p., 28 pl. 5 fr.

884. Hallays (André). En flânant. A travers la France. Touraine, Anjou et Maine. Paris, Perrin, 1912, in-8°, 374 p., 37 pl. 5 fr.

885. Hardy (Georges) et Alfred Gandilhon. Bourges et les abbayes et châteaux du Berry. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 164 p., 124 fig. (Les villes d'art célèbres.) 5 fr.

886. Histoire de l'Ordre de Fontevrault (1100-1908), par les religieuses de Sainte-Marie de Fontevrault de Boulaur (Gers) exilées à Vera de Navarra (Espagne). Première partie. Vie de Robert d'Arbrissel. Auch, impr. de L. Cocharaux, 1911, in-8°, xxvii-407 p., pl.

887. Hourticq (Louis). A propos de l'Exposition de l'art chrétien [au pavillon de Marsan]. (*Art et décoration*, 1911, décembre, p. 381-392, 12 fig.)

888. Hourticq (Louis). Geschichte der Kunst in Frankreich. (Deutsche Uebersetzg. v. Gust. Teissèdre.) Stuttgart, J. Hoffmann, 1912, in-8°, x-472 p., 887 fig. pl. en coul. 6 m.

889. Huidobro (Luciano). Sasamòn, villa de arte. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, janvier, p. 17-18, fig. ; février, p. 38-40, 2 fig.; mars, p. 59-63, 4 fig.; mai, p. 113-120, 5 fig.; août, p. 190-191, fig.)

890. Humann (Geo). Zur Geschichte der karolingischen Kunst. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911, in-8°, v-42 p., 16 fig. (Studien für deutschen Kunstgeschichte, 149e Heft.) 3 m. 50.

891. Hupperiz (Andreas). Von den Pflichten gegen die christliche Kunst. (*Der Pionier*, 1911, octobre, p. 5-7 ; novembre, p. 11-12.)

892. Hymans (Henri). Correspondance de Belgique. (*Gazette des Beaux Arts*, 1911, décembre, p. 498-502, 2 fig.)

893. Jean (René). Exposition internationale de l'art chrétien moderne. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 42-46, 3 fig.)

894. Jourdain (A.). Quelques notes sur l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux. Caudebec-en-Caux, impr. de E. Pouchin-Perré, 1911, in-16, 60 p., fig.

895. Kunstdenkmäler (Die) der Stadt Frankfurt bearb. v. Archit. Wilh. Jung, m. Einleitgn. v. Willh. Spatz u. Frdr. Solger. 1912, in-8°, VIII-LXXX-272 p., 260 fig., 28 pl., 2 cartes en coul. 20 m.

896. Kunstdenkmäler (Die) von Stadt und Dom Brandenburg. Bearb. v. Archit. Paul Eichholz, m. Einleitgn. v. Willh. Spatz u. Frdr. Solger. 1912, in-8°, X-CXVIII-388 p., 311 fig., 84 pl. et 2 cartes en coul. 20 m.

897. Lemonnier (Henry). L'Art français au temps de Louis XIV (1661-1690). Paris, Hachette, 1911, in-16, x-354 p., pl.

898. Lenz (Desiderius). Schoonheidsleer der Beuroner kunstschool. Overzetting, illustratie uit de Beuroner kunst, en aanteekenigen door M. C. Nieuwbarn. Bussum, Paul Brand, 1911, 118 p., 1 portrait et 19 fig.

899. Leroy (J.). Le Cimetière mérovingien et carolingien de Manneville-sur-Risle (Eure). Le Mans, impr. de Monnoyer, 1911, in-8°, 4 p. (Extrait du *Bulletin de la Société préhistorique française*. Séance du 27 juillet 1911.)

900. Maidy (L. Germain de). Sur Stenay et le culte de Saint Dagobert. *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 10, p. 225-230.

901. Mannucci (G. B.). Note d'arte sacra : l'opera artistica dei papi a Roma, Siena, tip. s. Bernardino, 1911, in-8°, 32 p.

902. Marucchi (Or.). Resoconto delle odunanze tenute dalla Società per le Conferenze d'archeologia cristiana. *Nuovo Bullettino*, 1911, p. 77-99.

903. Marucchi (Or.) Scavi nelle Catacombe romane. Scoperta di un ipogeo sulla via Latina. Basilica e cimitero di San Pancrazio. (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 101-109.)

904. Matériaux et documents d'art espagnol, 1911, fasc. 7, 10 pl.

905. Meusnier (L.). Montdidier et son histoire : la ville, ses monuments, ses promenades et ses grands hommes. Montdidier, [illegible], 1911, in-8°, [illegible] p., [illegible] fig.

906. Moreira [illegible] Le [illegible] du peno-mexicain (fin). (*Revue de l'Agenais*, 1911, septembre-octobre, p. 423-434.)

907. Moreau-Nélaton (Etienne). Histoire de Fère-en-Tardenois. Paris, H. Champion, 1911, 3 vol., gr. in-8°, pl. cartes et fig.

908. Mundt (Albert). Neuerwerbungen des städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. (*Der Cicerone*, 1911, [illegible], p. 509-518 ; [illegible].)

909. Pératé (André). Une exposition d'Art chrétien moderne. (*La Correspondance*, 1911, 25 décembre, p. 1104-1111.)

910. Picot (Emile). Artus Fillon, chanoine d'Evreux et de Rouen, puis évêque de Senlis. (*Recueil des travaux de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Eure*, 1911, VIe Série, t. XIII, p. [illegible].)

911. Potier (E.). Comment peut se concevoir une église moderne. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1911, septembre-octobre, p. 118-122, 2 fig.)

912. Promenades archéologiques de 1910-1911. (*Bulletin de la Société archéologique du Haut-Pays pyrénéen*, 1911, juillet-septembre, p. CDLXXII-CDXC.)

913. Ricci (Corrado). La galleria degli Uffizi. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-4°, 51 p., 44 pl. Le gallerie fiorentine, I. 35 l.

914. Ricci (Corrado). La galleria Pitti e la galleria dell' Accademia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-4°, 45 p., 37 pl. Le gallerie fiorentine, II. 35 l.

915. Rousseau (H.). Rapport sur les travaux du Comité de l'enseignement artistique de la Commission royale des échanges internationaux pendant l'année 1909. *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1911, n° 1-2, p. 33-54 ; n° 3-8, p. 117-152.)

916. Schubiger (H.). Orgeln der Kirche. (*Der Pionier*, novembre, p. 13-16.)

917. Strzygowski (Josef). The Origine of christian art. *The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 146-153.

918. Twee Zeeuwsche Steden. Zierikzee et Veer. [illegible] (*De Heraut*, [illegible] 1911, [illegible] p. 363-371, 9 fig.)

919. [illegible] Ausfl. Regensburg, 1911.

920. [illegible] der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, [illegible]

Architecture.

921. Agabiti (Francesco M.). Description architectonique de la basilique de Notre-Dame de Bon Secours, de Guingamp. Mémoire lu au Congrès national de Guingamp, septembre 1910. Saint-Brieuc, R. Prud'homme, 1911, in-8°, 29 p.

922. Agapito y Revilla (Juan). Del Valladolid monumental. El colegio de San Gregorio. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, novembre, p. 240-243.)

923. Agapito y Revilla (Juan). Del Valladolid monumental. La iglesia del convento de San Pablo. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, septembre, p. 193-199 ; p. 207-217.)

924. Anglès (A.). Destruction de la chapelle romane de Mouret (Aveyron). (*Bulletin Monumental*, 1911, n° 3-4 ; p. 309-311).

925. Apollonio (Ferd.). La chiesa e il convento di s. Stefano in Venezia : memoria. Venezia, tip. G. Fabbris, 1911, in-4°, 118 p., 20 pl.

926. Arnaud d'Agnel. Notice archéologique sur le prieuré de Ganagobie (Basses-Alpes), église et cloître du XIIe siècle. Paris, Impr. nationale, 1911, in-8°, 16 p., pl. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)

927. Augé de Lassus (L.). L'église Saint-Julien le Pauvre. (*Les « Amis de Paris »*, 1911, 1er avril, p. 62-[illegible], [illegible] fig.)

928. Barlman (L.). Neue Kirche in Nordhorn. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 1-11.)

929. Baye (Baron de). Le couvent des Saints Boris et Gleb, près de Smolensk. (*Bulletin Monumental*, 1911, n° 3-4, p. 306-309, 2 plans, 1 pl.)

930. Béthune (Baron J. de). Walcourt. (*Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX, (1906), p. 51-72, 10 fig.)

931. Calzini (Raffaele). Cattedrali gotiche : Strasburgo. (*Emporium*, 1911, décembre, p. 443-460, 21 fig., 3 pl.)

932. Catedral (la) de Sigüenza. (*Museum*, 1911, t. [illegible], p. [illegible], [illegible] fig., [illegible] pl.)

933. C. D. F. Chiesa di S. Giovanni Forcivitas. (*Vita d'Arte*, 1911, octobre, p. 141.)

934. Cloquet (L.). Labbes et Aulne. (*Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX (1906), p. 103-124, 12 fig.)

935. Costa (Gerolamo). Il convento di S. Angelo di Ocre e sue adiacenze : saggi di storia e di arte abruzzese. Aquila, tip. B. Vecchioni, 1912, in-8°, XII-202 p., 20 pl. 5 f.

936. De B[illegible]. [illegible] Antwerpen. (*De Bouwguds*, 1911, octobre, p. 189-194, 9 fig. ; novembre, p. 208-214, 10 fig.)

937. Delahache (G.). Un dossier inédit sur la cathédrale de Strasbourg. (*Revue d'Alsace*, 1911 mars-avril, p. 81-88.)

938. Delattre (R. P.). Les dépendances de la basilique de Damous-el-Karita, à Carthage. (*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1911, septembre, p. 566-583, 7 fig.)

939. Doumic (Max). Nos églises en danger. III, les églises du Jura. (*Le Correspondant*, 1911, 2-5 novembre, p. 466-478.)

940. Draghiceanu (Virg.). Biserica din Rămestii-Vâlcei [L'église de Rămestii-Vâlcei]. (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 130-132, 3 fig.)

941. Filow (B.). Hisarskata krjépost v Plovdisko in rejnata bazilika [La forteresse de Hissar-Bania et sa basilique]. (*Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 1er, p. 98-146, 5 plans, 28 fig.)

942. Fiocca (Lorenzo). Trebula Mutuxa. Chiesa di Santa Vittoria in Montelcone Sabina. (*Rassegna d'Arte*, 1911, octobre, p. 170-173, 9 fig.)

943. Flipo (V.). La succession des styles à Saint-Bénigne. (*Revue bourguignonne*, 1911, t. XXI, n° 3, p. 123-130.)

944. [Frater]. L'abbaye de la Cambre, conservation ou démolition (*Teckhné*, 1911, 20 juillet, p. 198-200, 6 fig.)

945. Ghellinck d'Elseghem (Chev. de). Nivelles. (*Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX (1906), p. 129-142, 1 fig.)

946. Gomez-Moreno (M.). Joosken de Utrecht arquitecto y exultor ? (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, mars, p. 63-66, 4 pl. dans le n° d'avril.)

947. Grandmaison (L. de). L'ancienne chapelle de la Maladrerie de Saint-Lazare, (*Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2e et 3e trim., p. 156.)

948. Gündel (Blanka von). Die Stiftskirche von Martinsberg. (*Antequitaten Zeitung*, 1911, 30 août, p. 359-362.)

949. Guerrini (Paolo). Il Santuario delle Grazie. (*Brixia sacra*, 1911, septembre, p. 249-281, 11 pl.)

950. Guerrini (Paolo). La Pieve ed i Prevosti di Gussago. (*Brixia sacra*, 1911, mai, p. 131-163, 4 pl.)

951. Halavats (Jules). Szelindek vára és a szelindeki, nagycsüri, kakasffalvi templom. [Le château et l'église de Szelindek et les églises de Nagescür et de Kakasfalva]. (*Archaeologiai Ertesitö*, 1911, 1re livr., p. 1-19, 10 fig.)

952. HAUPI (Richard). Die Erfindung der deutschen und nordischen Backsteinbaukunst und ihre Erfinder. *Zeitschrift fur Geschichte der Architektur*, 1911, décembre, p. 72-80.)

953. HEINS (A.). A propos de quelques anciennes constructions à Wondelghem. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 7, p. 363-369, 2 pl.)

954. HOWARD (F. E.). Fan vaults. (*The Archaeological journal*, 1911, mars, p. 1-42, 10 fig., 35 pl.)

955. J. B. De ontmantelung van O. L. V. Kerk. (*De Bouwgids*, 1911, janvier, p. 16-18, 1 fig.)

956. KEMÉNY (Louis). Azabaujszmar átmenetkori egyházról [Eglise de l'époque de transition à Abaujszina]. (*Archaeologiai Ertesito*, 1911, 4e livr., p. 375-376.

957. KELLERS (C.). Een merkwaardig kerkgebouw (Loon op Zand, Brabant). (*Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 10e livr., p. 315-324, 6 fig.)

958. KINGSLEY PORTER (A.). L'abbazia di Sannazaro Sesia. (*Arte e storia*, 1911, octobre, p. 295-302, 3 fig.; novembre, p. 321-327, 2 fig.; décembre, p. 366-372, 2 fig. (à suivre).

959. KLAIBER (Hans). Uber die Anfänge der Hallenkirche in Schwaben. (*Zeitschrift fur Geschichte der Architektur*, 1911, août-septembre, p. 255-265, 3 fig.)

960. KUNZE (Dr. H.). Die Stiftskirche St. Georg in Limburg a. d. Lahn. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, novembre, p. 33-47, 5 fig., plans.)

961. LAURENT (M.). Les églises des Jésuites belges et le Romanisme. (*Tekhné*, 1911, 25 mai, p. 97-99, 2 fig.; 1er juin, p. 109-112, 6 fig.)

962. LECHANTEUR (Abbé). Mélanges d'architecture et d'archéologie. Remicourt, 1912, in-8°, 418 p., 123 fig. 6 fr. 50.

963. LEFÈVRE-PONTALIS (E.). L'église de Cormeilles-en-Vexin (Seine-et-Oise). (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 265-276, 10 pl., 7 fig., plan en coul.)

964. LEMAIRE (R.). L'église de Wihxele. (*Bulletin des Métiers d'art*, 1911, juin, p. 170-180, 12 fig.)

965. LEURS (Stan.). De groote kerk te Vlissingen. (*De Bouwgids*, 1911, octobre, p. 197, 1 fig.)

966. LEVÉ (A.). La Collégiale de Mortain. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 313-317, 1 pl.)

967. MANDREA (Georges). Relatsiuni despre biserica Coltsii. [Relations sur l'église de Coltséa, Bucarest]. (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 149-150.)

968. MARCONI (Dr. L.). La basilica di S. Lorenzo in Trastevere. (*Nuovo Bullettino*, 1911, n° 5-24.)

969. MICHAUX-PRAST (Enrique). Excursión á Espinosa y Zamora. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, p. 121-130, 11 fig.)

970. NOLHAC (Pierre de). La chapelle royale de Versailles 1698-1710. (Versailles, A. Bourdier, 1912, in-fol.)

971. PARGOIRE (J.). L'église de Sainte-Euphémie et Rufiniaines à Chalcédoine. (*Echos d'Orient*, 1911, XIV, p. 107-110.)

972. PEYRON (Chanoine). Eglises et chapelles du Finistère. (*Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1911, 7e livr., p. 236-248, à suivre.)

973. PICCHIOTTI (Pietro). Monumenti dell'Italia meridionale, Maiori e Cicolano. (*Rassegna d'Arte*, 1911, novembre, p. 178-184, 16 fig.)

974. PROTOPAPADAKIS (Th.). Histoire de Corbara. (*Annales de la Société archéologique de Nivelles*, 1908-1911, t. IX, livr. 3, p. 301-518, 15 pl.)

975. PORTER (Arth. Kingsley). The construction of Lombard and Gothic vaults. New Haven, Yale Univ., 1911, in-4°, 29 p., pl. 2 s.

976. Proyecto de restauración de la iglesia del monasterio de San Juan de las Abadesas, diocesis de Vich. (*Revista de la Asociacion artistico arqueologica Barcelonesa*, 1911, n° 63, p. 464-465.)

977. RAU (Jules). Les monuments qui meurent et les monuments qui revivent. Eglise du Sablon à Bruxelles. (*Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, 1er novembre, p. 497-499, 3 fig.)

978. RÉGNIER (Louis). Artus Fillon et la tour de la Madeleine de Vernouil. (*Recueil des travaux de la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles lettres de l'Eure*, 1911, VI e série, t. VIII, p. LXX-XCI.)

979. RÉGNIER (Louis). L'église de Vémeuil. (*Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, 1911, t. XXX, 1er fasc., p. 33-70, 5 pl.)

980. ROHR (Udo). Barocke Kirchen. Berlin, A. Francke, 1912, 8°, m.

981. ROMSTORFER (Karl. A.). Die Architektur in ehemaligen Fürstentume Moldau. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, janvier, p. 81-94, 1 fig., 5 pl.)

982. ROSENAU (Helmut). Die kirchlichen Gebäude. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, 20-m.

983. ROSSI (Giuseppe). La cattedrale di Marsico (Principato). (*Arte e Storia*, 1911, décembre, p. 374-376.)

984. Ricci (C. Alf.). La capella rodiva per la pace nel palazzo di San Francesco a Bologna, inaugurata il XVIII maggio MDCCCIC, quando aprivasi all' Aja l'esposizione internazionale per la pace. Bologna, tip. P. Neri, 1911, in-8°, 30 p., pl.

985. Schellekens (A.). Villers la Ville. (*Bulletin de la Guilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. XIX, (1906), p. 75-102, 11 fig.)

986. Schetsraetl (Edward). Rond Grundlouse en O. L. Vrouwekerk. (*Kunst-kroniek*, 1911, septembre, p. 32-35.)

987. Schiegl (N.), Heinrich, Gabriel, Mündlein. Der aus dem alten Kloster-Oekonomiegebäude durch Umbau entstandene Kirche zu Lustenau. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 8, col. 229-242, 9 fig.)

988. Schoutmeesters (F.). Nicolas de Soissons, architecte de la cathédrale de Saint-Lambert en 1281. (*Leodium*, 1911, août-septembre, p. 91-92.)

989. Sirent (L.). Excursion à Larchant, Château Landon, Ferrières en Gâtinais. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 285-305, 8 pl.)

990. Sterba (Luigi). Le origini dell'architettura Barocca. (*L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 339-358, 17 fig.)

991. Smits (X.). Deux églises. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 261-265, 2 fig.)

992. Soil de Moriamé (E. J.). La cathédrale de Tournai. Guide-horaire du visiteur, 2e éd. Tournai, Vasseur-Delmée, 1911, 56 p., 61 fig.

993. Soil de Moriamé (E. J.). L'église Saint-Brice à Tournai. Tournai, Casterman, 1911, in-8°, 568 p. 9 pl.

994. Stein (Henri). Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris. Paris, Longuet, 1912, in-16, 256 p., 36 pl., 22 fig., 3 plans, 5 fr.

995. Stettiner (Pietro). La Basilica di S. Pietro. [illegible] Romana. 1911, janvier, p. 82-86, 5 fig.)

996. [illegible] Alexander. (*Bouwkundig Weekblad*, 1911, 40e-52e livr., p. 544, 1 pl.)

997. Trajanescu (Ion D.). Biserica din Popesti-[illegible] (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc., 15, p. 115-118, 4 fig., 1 plan.)

998. Vacquié (Aynard). L'abrégé de l'histoire de Saint-[illegible] de la [illegible] de Saint-Maur. [illegible] de l'Ancien. 1911 [illegible] 40 [illegible]

999. Van der Weiden (P.). De Ned. Herv. Kerk te Gennep. (*Bouwkundig Weekblad*, 1911, 40e-52e livr., p. 566, fig.)

1000. V[an] G[ramberen] (J.). Réflexions d'un architecte sur l'architecture. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 277-283, 2 fig.)

1001. Vasari (Gior.). Vita di Niccola e Giovanni Pisani, scultori e architetti, con introduzione, note e bibliografia di I. B. Supino. Firenze, R. Bemporad, 1911, in-16, 60 p., 10 pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari : collezione diretta da Pier Ludovico Occhini e Ettore Cozzani, vol. III, vita 3a.) 1 l.

1002. Vasari (Gior.). Vita di Raffaello da Urbino, pittore e architetto, con una introduzione, note e bibliografia di Egidio Calzini. Firenze, R. Bemporad, 1911, in-16, 132 p., 15 pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari : collezione diretta da Pier Ludovico Occhini e Ettore Cozzani, vol. I-II, vita 93a.) 2. l.

1003. Visegradi (Jean). Turócz vármegye egyházi műenlékei. [Monuments d'art religieux du comté de Turócz]. (*Archaeologiai Ertesitö*, 1911, 2e livr., p. 97-107, 5 fig.)

1004. Vuagneux (Henri). L'abbaye de Vaulx-de-Cernay. (*Les « Amis de Paris »*, 1911, juin-juillet, p. 65-67, 5 fig.)

1005. Weigand (E.). Die Geburtskirche von Bethlehem. Leipzig, 1911. (Studien über christ. Denkmäler, XI.)

1006. Wolff (Odilo). Tempelmasse. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten. Ein Beitrag zur Kunstwissenschaft und Aestetik. Mit Unterstützg. des hohen h. k. Ministeriums f. Kultus u. Unterricht. Wien, A. Schroll, 1912, in-8°, VII-127 p., 46 fig., 82 pl. 13 m.

1007. Z[eebroeck]. (E. V.). Les ruines d'abbayes en Angleterre, en Flandre et en Ecosse. (*Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, 15 janvier, p. 25-28, 4 fig. : 1er février, p. 49-53, 10 fig. ; 15 février, p. 73-76, 7 fig.)

Cf. aussi nos 815, 895, 890.

Sculpture.

1008. Badel (Emile). Les Caveaux de la cathédrale de Nancy. Les Tombeaux de Désilles et du Cardinal de Lorraine. Malzéville-Nancy, impr. de G. Thomas (1911), in-8°, 78 p., pl.

1009. Baum (Julius). Die Holzplastik in der Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens. (*Der Cicerone*, 1911, 15 septembre, p. 693-698, 12 fig.)

1010. Bégule (L.) et Bertaux (E.). Les chapiteaux byzantins à figures d'animaux : à propos de quatre chapiteaux découverts à Lyon. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 199-211, 3 pl., 6 fig.)

1011. Bonnet (Emile). Les sarcophages chrétiens de l'église Saint-Félix de Gerone, et l'école arlesienne de sculpture funéraire. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1re livr., p. 14-30, 3 pl.

1012. Bosseboeuf (L.). A propos de Michel Colombe. *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2e et 3e trim., p. 97-116.

1013. Bouricius (L. G. N.). De beelden in de Lutersche kerk te Delft. *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 3e livr., p. 291-292, 2 fig.

1014. Camen (L.). Documents inédits concernant Pigalle. (*Bulletin de Société de l'histoire de l'art français*, 1911, 2e fasc., p. 203-208.)

1015. Cascioli (Giuseppe). Le ultime scoperte nel pavimento della Basilica Vaticana. *Bollettino nell'Associazione archeologica Romana*, 1911, janvier, p. 14-19.)

1016. Casier (Jos.). L'exposition des industries tournaisiennes. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 16-30, 5 fig.)

1017. C. B. Il pulpito della Chiesa di S. Tommaso a Genova. *Arte e storia*, 1911, décembre, p. 376-377, pl.

1018. Collin (F.). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége. LVI. Déposition de Croix, groupe en bois, XVe siècle. *Chronique archéologique du Pays de Liége*, 1911, octobre, p. 105-107, 1 fig.)

1019. Demio (Geo.) und Gust. von Bezold. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. II. Lig. III. Serie. I. Lig. Berlin, L. Wasmuth, 1912, in-fol., 20 pl. 20 m.

1020. Draghicianu (Virg.). Mormintele din biserica Precista din Bacău. [Les tombeaux de l'église de la Vierge à Bacau.] *Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 152-157, 3 fig., 1 coupe, 1 plan.)

1021. Draghicianu (Virg.). O biserica domnească. [Une église princière. Chapelle Iezerul-Vâlcea.] (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 149.

1022. Eber (Ladislas). A szentkirály tympanon. [Tympan de l'église de Szent Király.] (*Archaeologiai Értesitö*, 1911, 3e livr., p. 193-209, 5 fig.)

1023. (Egli). A propos de chaires à prêcher. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, juillet, p. 193-201, 6 fig.)

1024. (Egli). Une belle image de la Vierge. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, juillet, p. 210-212, 3 fig.

1025. F. F. Eléments décoratifs. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, juin, p. 181-187, fig.)

1026. [illegible] Szent Erzsébet. A [illegible] Kori szobrászat [illegible] [illegible] pisceptel és [illegible] [illegible] Szent Erzsébet. [illegible] *Archaeologiai Értesitö*, 1911, 1e livr., p. 19-33, 4 pl., 9 fig.

1027. Giampaolo (Gabriella). La Donna di Lorenzo Ghiberti in Firenze. Madonna della [illegible] di S. Francesco in Massa. [illegible] 1911, [illegible], p. 181-192, 4 fig.

1028. Gaillot (H.). La sculpture gothique dans le nord de la France. *Bulletin de la Société archéologique du Ponthieu*, 1911, juillet-septembre, p. [illegible].

1029. Haim (Philipp Mitty). Hans [illegible]. *Das [illegible] Jahrbuch der [illegible] Kunst*, 1911, 1e [illegible], p. 27-60, 23 fig., 4 pl.

1030. Haim (Philipp Mitty). Der Meister von Isenheim und die Holzplastik des [illegible] *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, 2e livr., p. 93-[illegible], 18 fig., 1 pl.

1031. Haus (Franz Maria). Seitzel [illegible]. Zur Grabstein-Plastik der Renaissance in Franken. *Kunst und Kunstgewerbe*, 1911, [illegible] 8 et 9, p. 180-193, 18 fig.

1032. Height (Arth. Ernst). Moderne kirchliche Kunst in Oesterreich-Ungarn. 3. Heft. Vasen, Eisenarbeiten, figurale Plastik, Metallgeräte, etc. Wien, A. Schroll, 1912, in-fol., 15 pl. 40 m.

1033. Hougart (A.). Un objet d'art en pierre dure de la Renaissance. *Revue de l'architecture*, 1911, septembre-octobre, p. 164.

1034. Hernando (Lucas). Los [illegible] de Sta. Eulalia [illegible] Zaragoza. [illegible] *Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, octobre, p. 218-220, 2 pl.

1035. Jaenecke (W.). Beobachtungen am Grabmale [illegible] *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, décembre, p. 57-62, 3 fig.)

1036. Joliet (Gaston). La Sculpture bourguignonne [illegible] l'Ecole des beaux-arts de Dijon, le 24 juillet 1911. Dijon, impr. de Darantière, 1911, in-16, 13 p.

1037. [illegible] Bedeutung [illegible] *Kgl. Kunstsammlungen*, 1911, novembre, col. 29-40, 1 fig.

1038. Lavisse (Pierre). [illegible] *Anglise*. [illegible] 1911, [illegible] p. 103-110, 1 pl.

1039. [illegible] *Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 147, 1 fig.)

1040. LALLEMANT (Alex.). Inscriptsule de la biserica din Popesti (Vlasca). Les inscriptions de l'église Popesti (Vlasca). (*Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice*, 1911, t. IV, juillet-septembre, fasc. 15, p. 118-119, 1 fig.)

1041. LEISCHING (Jos.). Figurale Holzplastik. (L. Pal: Aus österreichischen Museen u. Kirchen. 1. Lig. Wien, A. Schroll, 1912, in-fol., 11 fig. sur 20 pl. 15 m.

1042. LEONHARD (K. Fr.). Multschers Kargaltar und das Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Geharteten. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, novembre, p. 513-516, 3 fig.)

1043. LEVILLAIN (L.). L'autel des Saints-martyrs de la Basilique de Saint-Denis. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 242-256, 2 fig.)

1044. LUBLICKI (Friedr.). Eine rheinische Pieta. (*Kunstchronik*, 1911, 8 septembre, col. 593-600, 3 fig.)

1045. MAYER (R.). Le retable de Herbaissous-Prébian. (*Annales de la Société archéologique de Nérac*, 1908-1911, t. IX, livr. 2, p. 127-132, 1 pl.)

1046. MAGNI (L.). La sculpture des cathédrales italiennes (suite et fin). (*L'Architecte*, 1911, octobre, p. 73-79, 9 fig.; novembre, p. 81-85, 6 fig.)

1047. MARQUAND (Allan). A memorial of the early Leo X into Florence. (*The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 37-38, 1 pl.)

1048. MAYRANGA (Cesare). Scultura e Pittura a Palermo dal XII al XIX secolo. Palermo, Virzi, 1911.

1049. MAZZERI (L.). Figura ignota di artista siracusano. (*Arch. stor. per la Sicilia orientale*, 1911, fasc. I-III.)

1050. MUSSI (Luigi). Due cimeli artistici nel Duomo di Messina. (*Cultura Arte*, 1911, octobre, p. 128-131, 1 fig.)

1051. NOTTA (Giacomo). Un ancone opere d'arte [illegible] di Siena. (*Rassegna d'Arte senese*, 1911, [illegible] p. [illegible])

1052. [illegible] (H. L.). De oud-Christelyke Sarcophagus van [illegible] Bethesdens. S-Gravenhage, 1911, in-8°, [illegible] p., 1 pl.

1053. [illegible] (Lionello). Una scultore lombardo [illegible] Bassegna [illegible] 1911, [illegible] p. [illegible], 2 fig.)

1054. [illegible] (Leonardo). Studi su la scultura ve[illegible] 1911, septembre-octobre, p. 321-338, 16 fig. (à suivre).

1055. POERTMANS (L. H.). [illegible] de graftombe van het [illegible] van Hertog Karel van Egmond in de St-Eusebius-Kerk te Arnhem. (*Bulletijn van den Oudheidkundigen Bond*, 1911, 6e livr., p. 233-234, 16 fig.)

1056. POLIMENE (Abbé F.). Sépultures mérovingiennes trouvées à Melun. (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1re livr., p. 36-38, 1 pl.)

1057. POUZET (Dr.). Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny. (*Revue de l'art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 1-17; mars-avril, p. 104-110, 20 fig., 6 pl.)

1058. REYMOND (Marcel). Une « Madone » du Bernin, à Paris. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, octobre, p. 299-313, 5 fig.)

1059. ROSSI (Pietro). La Resurrezione attribuita a Michelangelo del monumento Bandini-Piccolomini nel Duomo Siena. (*Rassegna d'Arte Senese*, 1911, fasc. I-II, p. 3-15, 2 pl.)

1060. ROTH (Victor). Franckenstein Frank Balint epitaphiuma. Hann Sebestyén müve [L'épitaphe de Valentin Franck de Franckenstein. L'œuvre de Sebastian Hann]. (*Archaeologiai Estesitö*, 1911, 2e livr., p. 107-115, 5 fig.)

1061. ROTH (Victor). Roman és got Rapuzatok erdélyi templomokban [Portails d'églises des époques romane et gothique en Transylvanie]. (*Archaeologiai Estesitö*, 1911, 4 livr., p. 289-304, 19 fig.)

1062. RUHL (Gustave). Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége. LVII. Monument funéraire de la famille de Charneux-Pernode. (*Chronique archéologique du Pays de Liége*, 1911, novembre, p. 114-116, 2 fig.)

1063. SCHWEITZER (H.). Die Skulpturensammlung im städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. Aachen, 1910, in-fol., pl.

1064. SECKER (Hans Frdr.). Die Skulpturen des Strassburger Münsters seit der französischen Revolution. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, XIII-98 p., 6 fig., 22 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 150 Heft.) 10 m.

1065. STASIAK (L.). Wit Stwosz w Salzburgu i Wiedniu [Veit Stoss à Salzbourg et Vienne]. (*Sztuka*, 1911, septembre, p. 106-112, 1 pl. 7 fig.)

1066. STIERLING (Dr. Hubert). Eine phallische Darstellung am Südwestportal der Lorenzkirche in Nürnberg. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911, octobre, p. 25.)

1067. SUPKA (Gésa). Dombormüves elefantconttabla a Nemzeti Muzeumban [Relief en ivoire au Musée National Hongrois]. (*Archaeologiai Ertesitö*, 1911, 1e livr., p. 304-308, 2 fig.)

1068. TE RIELE (Lamb.). De graftombe der Heeren van Yselstyn. (*Het Huis, oud en nieuw*, 1911, 11e livr., p. 352-354, 3 fig.)

1069. THOMOPOULOS (Thomas). [illegible] (Τεχνικὴ Τέχνη, 1911, septembre, p. 216-220, 3 fig.)

1070. TRIGER (Robert). Un Sauvetage archéologique. La sainte Madeleine du vieux Mans. Mamers, impr. de Fleury, 1911, in-8°, 14 p., pl. (Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. LXX, 1911.)

1071. VESLY (Léon de). Cercueils de pierre découverts sur la place Saint-Gervais, à Rouen. (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1911, 1re livr., p. 32-35, 1 fig.)

1072. WHEELER (S.). Carved « miserere » seats in Exeter cathedral. (*The Connoisseur*, 1911, octobre, p. 82-86, 20 fig.)

1073. WITTE (Fritz). Eine Reliefgruppe des Jan Bormans. *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1911, n° 8, col. 225-228, 1 fig., 1 pl.)

1074. W. R. V. A group of the Nativity, by Antonio Rossellino. *Bulletin of the metropolitan Museum of art. New-York*, 1911, novembre, p. 207-210, 3 fig.

Cf. aussi n°s 945, 946, 950, 970, 974, 979, 983, 1001.

Peinture.

1075. AIMOND (Ch.) Note sur un tableau symbolique de l'hôpital Saint-Hippolyte de Verdun. (*Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-duc*, 1911, n° 11, p. CXIX-CXXIV.)

1076. ANGLÈS (A.). Découverte de fresques à Conques-en-Rouergue. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 3-4, p. 312-313.)

1077. AURIOL (Abbé A.). Les traditions iconographiques dans les peintures de la voûte de Sainte-Cécile d'Albi. (*Albia christiana*, 15 mars, 1912, p. 113-128.)

1078. BACCI (Pèleo). Il pittore pistoiese Sano di Giorgio, discepolo di Antonio Vite : contributo alla storia della pittura pistoiese fra il XIV e XV secolo. Pistoia, tip. Cooperativa, 1911, in-8°, 13 p., pl. Extrait du *Bullettino storico pistoiese*.

1079. B. B. « The Adoration of the Kings », by a pupil of Giotto. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, novembre, p. 216, 1 fig.)

1080. B. B. « The Meditation on the Passion », by Carpaccio. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of art. New-York*, 1911, octobre, p. 191-192, fig.)

1081. B. B. Three miracles of saint Zenobius, by Botticelli. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York*, 1911, octobre, p. 185-190, 7 fig.)

1082. BÉNÉDITE (Léonce). La Peinture française 1re et 2e articles. (*L'Art et les Artistes*, 1911, novembre, p. 49-64, 17 fig. ; décembre, p. 113-128, 20 fig.)

1083. BENVENUTI (G. B.). Les Fresques de Benozzo Gozzoli dans la chapelle du palais Medici Riccardi à Florence, impr. Barbera, 1912, in-16, 47 p., fig. 11.

1084. BILLOMANS (Paul). Les Heures de Pelat, notice historique et descriptive. (*Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, 1911, t. XI, fasc. 1, p. 1-33, 10 pl.)

1085. BOMBE (W. von). Der neuentdeckte Freskenzyklus des Santa Croce. (*Der Cicerone*, 1911, 1er octobre, p. 781-788, 3 fig., 1 pl.)

1086. BRIS (J.). Questions d'art religieux. (*Revue historique*, 1911, juillet, p. 233-242 ; août, p. 265-283, 1 pl.)

1087. COOK (Herbert). Leonardo da Vinci and some copies. (*The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 129-133, 2 pl.)

1088. CORDEY (Jean). Les primitifs niçois à l'Exposition de Turin. (*Revue de l'art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 50-52, 1 fig.)

1089. Décoration la de l'église d'Hastière. (*Durendal*, 1911, septembre, p. 601-602, 3 pl.)

1090. DELLA ROVERE (Antonio). Soffitto della Chiesa di S. Maria del Buon Gesù, ora dell' orfanotrofio di Venezia. (*Arte e Storia*, 1911, décembre, p. 355-358.)

1091. Desaparecido (el) retablo de San Antonio Abad. (*Museum*, 1911, n° 1, p. 1-2, 3 fig., 2 pl.)

1092. DURRIEU (C. Paul). Michelino de Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art flamand à l'époque du règne de Charles VI, par le comte Paul Durrieu. Paris, Imp. nationale, [illegible], 1911, in-4°, 29 p., pl. (Extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXVIII, 2e p. du t.)

1093. FOURCAUD (L. de). La fin de l'art primitif à Bruges : Gérard David. (*La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, novembre, p. 337-352, 7 fig., 2 pl. ; décembre, p. 421-434, 5 fig., 2 pl.)

1094. FRY (Roger). [illegible] the Grafton Galleries. *The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 66-77, pl. ; décembre, p. 161-167, 3 pl.

1095. GEBHARDT (Carl). Malereien in der Deutschordenskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 416-418.)

1096. GUIFFREY (J.-J.). [illegible] gueperse au musée du Louvre. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, octobre, p. 321-335, 7 fig., 2 pl.)

1097. Gnoli (Umberto). Affreschi del Nelli in Fano. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1911, fasc. 1, p. 10-[illegible])

1098. Gnoli (Umberto). La quadreria civica di Rieti. (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, septembre, p. 325-340, 9 fig., 5 pl.)

1099. Gnoli (Umberto). Una tavola sconosciuta di Giovan Bellini. (*Rassegna d'Arte*, 1911, novembre, p. 177, pl.)

1100. Grandmaison (L. de). Documents concernant Saint-Georges-sur-Loire, près Marmoutier, 1755-1781. (*Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2e et 3e trim., p. 129-148)

1101. Hach (Otto). Lucas Cranach; eine Einführung in sein Leben und Schaffen. Stuttgart, Müller, 1911, in-8, 40 p., [illegible] fig. (Deutsche Kunstbücher, 5). 1 m. 25

1102. Hill (G. H.). On « the Worship of the golden calf » by Filippino Lippi. (*The Burlington Magazine*, 1911, décembre, p. 171-172, 1 pl.)

1103. Jacobsen (Emil). Un chef-d'œuvre inconnu de Antoine Van Dyck. (*La Chronique des Arts et de la curiosité*, 1911, 30 décembre, p. 308-309.)

1104. James (Edith E. Coulson). « S. John the Baptist », by Francesco Francia. (*The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 6-11, 1 pl.)

1105. Lamberten (Clark de). Themes from St. John's Gospel in eardy roman Catacomb painting Princeton University Press, 146 p., 26 pl.

1106. Leidinger (Dr. Georg). Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. München, Riehn und Tietze, 1912, in-8°, 56 p.

1107. Leprieur (Paul). Le « Saint Sébastien » d'Aigueperse. (*Les Musées de France*, 1911, n° 6, p. 81-82, 1 pl.)

1108. Lethaby (W. K.). English primitives. (*The Burlington Magazine*, 1911, octobre, p. 4, 1 pl. en [illegible])

1109. Levrot (Joseph). Fresques à Coaraze et à Clans. (*Nice historique*, 1911, octobre, p. 349-351.)

1110. Marguillier (Auguste). La peinture religieuse. Paris, H. Laurens, 1912, 2 vol.) in-4°, 160 pl. 50 fr.

1111. Mason-Perkins (F.). Alcuni dipinti senesi. (*[illegible]*, 1911, fasc. 1-11, p. 18-21, 1 pl.)

1112. Mason-Perkins (F.). Un dipinto di Andrea da Lecce-Marsicana. (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1911, [illegible])

1113. Mauclair (Camille). La peinture italienne Florence, Alinari, 1911, in-8°, 211 p., fig.

1114. Meins (Emil). Ernst Wanke. *Die christliche Kunst*, 1911, octobre (I), p. 14-17, 10 fig., 2 pl.)

1115. Memlinc (Hans). Chefs-d'œuvre, reproduits dans les couleurs des originaux, choisis et accompagnés de notices explicatives, par Pol de Mont et S. G. de Vries. Leyde, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, 1911, gr. in-fol., pl. 216 m.

1116. Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München. Hrsg. v. Dr. Geo Leidinger. 1. Heft. Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III. München, Riehn und Tietze, 1912, in-fol., 23 p., 52 pl. 30 m.

1117. Motta Ciaccio (Lisetta). Un Codice miniato di scuola napoletana nelle Biblioteca del Re in Torino. (*L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 377-380, 2 pl.)

1118. Olchsky (Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux (suite). (*La Bibliofilia*, 1911, août-septembre, p. 216-222, 2 fig., 7 pl.)

1119. Parente (Pasquale). La monumentale chiesa di S. Angelo in Formis e l'arte del secolo XI (suite). (*Arte e Storia*, 1911, novembre, p. 331-339.)

1120. Pas (J. de). Portraits de religieux de l'abbaye de Saint-Bertin. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de la Morinie*, 1911, 3e fasc., p. 957.)

1121. Perotti (Maria). Federico Zuccari (*L'Arte*, 1911, septembre-octobre, p. 381-390, 2 fig., 1 pl. (à suivre).

1122. Pichon (Alfred). Fra Angelico. Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-8°, 24 pl. (Les maîtres de l'art.)

1123. Planiscig (Leone). Gli affreschi nella conca absidiale della basilica di Aquileja studiati nello sviluppo continuato dell' Arte. (*Forum Julii*, II, p 65-73.)

1124. Podlacka (Ladislaus). Abenländische Einflusse in den Wandmalereien der griechisch orientalischen Kirchen in der Bukwina. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 7, vol. 199-210, 16 fig. ; n° 8, col. 243-260, 16 fig.)

1125. Réau (L.). Martin Schongauer. (*Revue Alsacienne illustrée*, 1911, n° 4, p. 97-101, 3 fig., 1 pl.)

1126. Réau (Louis). Le Retable d'Isenheim de Mathias Grünewald au musée de Colmar (fin). (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, octobre, p. 288-304, 8 fig., 2 pl.)

1127. Remisch (Jos.). Les vieilles fresques de Saint-Donat. (*Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1911, p. 419-418, 1 fig.)

1128. Sanson (Abbé Victor). Le Livre enchaîné ou Livre des Fontaines de Rouen. Rouen, impr. de L. Wolf, 1911, pl.

1129. Santambrogio (Diego). La Cena di Canaan del 1545 di Callisto Piazza. Milano, Società editrice

libraria tip. Indipendenza, 1911, in-8°, 10 p. Estr. *Il Politecnico.*

1130. SIMON (Karl). Studien zur altfrankfurter Malerei. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 4, p. 333-350.)

1131. SIX (J.). La couleur locale dans le Livre d'Heures de Guillaume VI de Bavière. (*L'Art flamand et hollandais*, 1911, octobre, p. 105-116, 8 fig., 4 pl.)

1132. SOYER (J.). Un « Ecce Homo » de 1491. (*Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, 1911, 1er trim., p. 14-16; 2e trim., p. 46.)

1133. [SPECTATOR.] La Crucifixion d'après un ancien maître allemand. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, septembre, p. 257-260, 1 pl.)

1134. STAUDHAMER (S.). Das Bildmotiv, die Skizze, die Studie. (*Der Pionier*, 1911, octobre, p. 1-5, 6 fig.)

1135. STAUDHAMER (S.). Jozef Janssens. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 1-6, 15 fig., 1 pl.)

1136. STRASSNY (Robert). Studien zur altsalzburger Malerei. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 4, p. 315-322, 4 fig. à suivre.)

1137. SZÖNYI (Otto). A hetvehelyi falkepékröl [Fresques de l'église de Hetvehely. (*Archaeologiai Ertesitö*, 1911, 3e livr., p. 263-266.)

1138. TAHACS (Zoltan von). Die Neuerwerbungen des Museums für bildende Kunst, in Budapest. (*Der Cicerone*, 1911, 15 novembre, p. 857-882, 20 fig.)

1139. TENNERONI (Annibale). Il libro di una Fraternità di San Sebastiano. (*La Bibliofilia*, 1911, août-septembre, p. 165-171, fig.)

1140. THÔMOPOULOS (Thomas). Ἀνδρέας ὁτέλ Σάρτο. (Ὁ καλλιτέχνη, 1911, avril, p. 5-11, 14 fig.)

1141. THÔMOPOULOS (Thomas). Κορρεγιος. (Ὁ καλλιτέχνη, 1911, janvier, p. 296-299, 1 fig., 1 pl.)

1142. THÔMOPOULOS (Thomas). Μουριλλο. (Ὁ καλλιτέχνη, 1911, juin, p. 83-88, 4 fig., 1 pl.)

1143. THÔMOPOULOS (Thomas). Σανδρο Μποττιτσελι. (Ὁ καλλιτέχνη, 1911, mai, p. 46-52, 4 fig.)

1144. TOESCA (Pietro). La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. Milano, U. Hoepli, 1912, in-4°, xj-594 p., 35 pl. 60. l.

1145. VARENNE (Gaston). Martin Schongauer. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911, décembre, p. 451-466, 5 fig., 2 pl.)

1146. VOSS (Hermann). Zur Kenntnis der Malerschule von Avignon um 1500. Werke eines Anonymes in den Museen von Avignon und Brüssel. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 414-415, 4 fig.)

1147. WALDMANN (Emil). [illegible] (Ὁ καλλιτέχνη, 1911, mars, p. 359-368, 7 fig., 1 pl.)

1148. Wilhelm Boele und Berlin. [illegible] Franziskus. (*Schweizer Zeitung*, 1911, 2e [illegible] octobre, p. 412-413.)

Cf. aussi n°s 950, 970, 1002, 1045, 1048, 1050.

Arts graphiques.

1149. DUMARTHAY (André). Léonard Limosin, emailleur et graveur. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 18-28, 11 fig.)

1150. DODGSON (Campbell). Some notes on Dürer. (*The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 90-96, 2 fig., 2 pl.)

1151. Dürer und der Hausbuchmeister. (*Kunstchronik*, 1911, 14 avril, col. 343-345.)

1152. EBER (Ladislas). Régi olasz repmetszet a nyitrai székesegyházban [Ancienne planche de cuivre d'une gravure italienne conservée dans la cathédrale de Nyitra]. (*Archaeologiai Ertesitö*, 1911, 5e livr., p. 385-392, 1 pl.)

1153. FRIEDLAENDER (Max J.). Dürers Entwurf mit den neun Christophusgestalten. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, 2e livr., p. 80-87, 1 pl.)

1154. GHESLOCKI (Albert). Giovanni Battista Piranesi. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-4°, 126 p., fig. et pl. Meister der Graphik, Band VI.) 16 m.

1155. GUÉRY (Abbé Ch.). Un livre d'Heures (du [illegible] sage du diocèse d'Evreux XVIe siècle). (*Recueil des travaux de la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Eure*, 1911, VIe série, t. VIII, p. XCII-CXXII.)

1156. GUIBERT (Joseph). Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières, publiés sous les auspices et avec le concours de la Société d'histoire de l'art français. Série I : Tombeaux. Paris, Catala, 1911, in-4°, pl. 1-500.

1157. KUHRUE (Hans). Die einzige Zeichnung von Greco in der Madrider National Bibliothek. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, septembre, p. 415-416, 1 fig.)

1158. NERI (Vittorio). Prospetto delle [illegible] pe della R. Bibliotheca Marcelliana di Firenze. (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1911, août, p. 285-307, 21 fig., 4 pl.)

1159. PEACOCK (N.). Albrecht Dürer Woodcuts (2e article). (*The Connoisseur*, 1911, novembre, p. 167-170, 3 fig.)

1160. Waldmann (Emil). Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, [illegible] 116 p., pl. et fig. (Meister der Graphik, Band V.) 16 m.

[illegible] 863, 1115.

Arts industriels.

1161. Berthelé. Ephemeris campanographica, 1911, fasc. VII.

1162. Bredt (E. W.). Glasgemälde von Robert Linnes. (*Deutsche Kunst und Dekoration*, 1911, septembre, p. 115-121, 11 fig., 1 pl. en coul.)

1163. Clemen (Max). Neue Arbeiten aus der Kölner Pantaleonswerkstatt des Fredericus. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 7, col. 209-216, 2 fig.)

1164. Cristofani (Ginstino). La vetrate del 300 nella Basilica inferiore di Assisi (fin). (*Rassegna d'Arte*, 1911, octobre, p. 161-168, 7 fig., pl.)

1165. Demaret (H.). La croix et le calice du tombeau de l'évêque de Liége, Théoduin de Bavière. (*Leodium*, 1911, octobre, p. 101-114, 2 pl. à 5 fig.)

1166. Diez (Ernst). Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, 2e livr., p. 117-142, 10 fig.)

1167. Ein Altaraufsatz für die St. Johanneskirche. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre, p. 31-32.)

1168. Farcy (Louis de). Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 35-42, 6 fig.)

1169. Grandmaison (L. de). La cloche « Christus » de la cathédrale de Tours. (*Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 2e et 3e trim., p. 81-[illegible])

1170. Gyarfas (Tihamér). Brassai östvösmüvekröl [Monuments d'orfèvrerie à Brassó]. (*Archaeologiai Értesitö*, 1911, 4e livr., p. 361-365, 4 fig.)

1171. Hampel (Joseph). A gávai sirlelet [Tombeau de Gáva]. (*Archaeologiai Értesitö*, 1911, 9e livr., p. 135-147, 22 fig.)

1172. Huppertz (Andreas). Mosaik. (*Der Pionier*, 1911, septembre, p. 80-84, 4 fig.)

1173. [illegible] (A. [illegible]). Vuoedeïze Oelenbergensia. (*Revue d'Alsace*, 1911, p. 311-316, 1 fig.)

1174. Magne (Lucien). La mosaïque d'émail. (*Art et décoration*, 1912, mars, p. 81-91, 9 fig.)

1175. Mankowsky (H.). Mittelalterkirche Paramente in der Marienkirche in Danzig. (*Die christliche Kunst*, 1911, octobre (II), p. 1.)

1176. Migeon (Gaston). Médaillon d'émail cloisonné byzantin donné au Louvre par M. Pierpont Morgan. (*Les Musées de France*, 1911, n° 4, p. 53-54, 1 fig.)

1177. Mitchell (H. P.). The Limoges enamels in the Salting collection. (*The Burlington Magazine*, 1911, novembre, p. 77-89, 3 pl.)

1178. Moutafichiew (P.). Tsárkovni starini ot XVII i XVIII vjék. [Antiquités chrétiennes des XVIIe et XVIIIe siècles]. (*Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 1er, p. 15-45, 4 fig.)

1179. Pellegrini (G.). Bronzi artistici medievali scoperti in Padova. (*Bollettino d'Arte del ministero delle P. Istruzione*, 1911, août, p. 308-310, 2 fig.)

1180. Schmidt (Andreas). Osterkerze und Osterleuchter. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 6, col. 185-190, 2 fig.)

1181. Steffen (Hugo). Ueber Kirchenfussböden. (*Der Pionier*, octobre, p. 78 ; novembre, p. 9-11, 4 fig. ; décembre, p. 17-20, 2 fig.)

1182. Vidier (A.). Le trésor de la Sainte-Chapelle (fin). (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1910, p. 185-369.)

Cf. aussi nos 915, 974, 1015, 1016, 1032, 1051, 1100, 1149.

Iconographie.

1183. Bedford (Richard P.). St. James The Less. A study in christian iconography. London, Quaritch, 1911, in-4°.

1184. Bienkowski (P. v.). Ueber ein römisches Vorbild der Anbetung der Magier. (*Bulletin international de l'Académie des sciences de Cracovie, 1910*, p. 128-129.)

1185. Fornari (F.). Della origine del tipo dei Magi nell' antica cristiana. (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 61-76.)

1186. Gnoli (Umberto). Lorenzo e Jacopo Salimbeni (Appunti iconografici). (*Rassegna d'Arte Umbra*, 1911, fasc. I, p. 1-7.)

1187. Goldsmith (E.). Sacred Symbols in art. London, 1911.

Cf. aussi nos 863, 881, 1045, 1057, 1077, 1079, 1080, 1081, 1105.

Le Propriétaire-Gérant : André Ramet.

LES PEINTURES DES MAITRES NIÇOIS AUX XVE ET XVIE SIÈCLES

L'Exposition organisée au printemps dernier par la Société des Beaux-Arts de Nice a suscité une vive curiosité pour les œuvres, jusqu'alors presque ignorées, des peintres qui, dès le premier tiers du XVe siècle, avaient exercé leur art dans le comté de Nice et les pays voisins. Après s'être étonnés de la multiplicité des retables et des fresques qui ont subsisté dans les villes et les hameaux les plus rustiques, les critiques d'art ont voulu connaître ceux qui les ont créés par leurs pinceaux, ils ont voulu savoir où ils avaient puisé leurs inspirations, quels avaient été leurs maîtres, quels modèles ils avaient essayé d'imiter [1].

Je ne referai pas la biographie ou plutôt je ne redirai pas les quelques renseignements que l'on a découverts sur la vie des anciens maîtres niçois, je ne donnerai pas plus la nomenclature des œuvres qu'ils ont laissées avec leur signature ou qu'on leur attribue [2].

Je ne rappellerai même que pour mémoire les noms de Jean Miraillet, qui, venu de Montpellier à Nice, résidait dans cette ville en 1418 et peignit la merveilleuse *Vierge de miséricorde* si admirée à l'Exposition [3] ; de Jacques de Carolis (1451-1454) [4], habitant Brignoles et auteur d'une *Madone entourée d'anges ;* du niçois Jacques Durandi (1443 ?-1468), peintre des retables de Fréjus *(Sainte Marguerite)*, de Luceram *(Saint Jean-Baptiste)* et de Bouyon *(Vierge Mère)* [5] ; du niçois Louis Bréa (1475-1522), l'artiste le plus fécond et le plus célèbre de toute la région, à qui l'on dut la *Pietà* de Cimiez (1475), l'*Annonciation* de Lieuche (1499), le *Saint Nicolas* de Monaco (1500), la *Pietà* du curé Teste de Monaco (1505), la *Crucifixion* de Cimiez

1. Ceux qui n'ont pas eu un recours direct aux sources, ont emprunté surtout [illegible] de M. [illegible] mas Bensa, paru il y a quatre ans avec une préface de M. G. Hanotaux ; *La Peinture [illegible] Ligurie depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'au maître de [illegible]* [illegible] publications, comme l'*Étude* du même auteur présentée par M. [illegible] de Mey [illegible] dans le *Bulletin* de cette Société, 1911, p. 305 à 308. — Dernièrement M. [illegible] *Mondes* (1er juin 1912, p. 668), un article sur les Primitifs [illegible] publications, la préface au *Catalogue de l'Exposition rétrospective* [illegible] par M. [illegible] deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*. S'il avait attendu d'avoir [illegible] s'approvisionner d'idées et de documents !

2. Je me permettrai de renvoyer aux articles que j'ai publiés [illegible] *Les [illegible] tres niçois des XVe et XVIe siècles*, année 1912, t. I, p. 279 [illegible] 379 [illegible] 1911 [illegible]

3. Je ne citerai ici que les noms des peintres dont les œuvres connues figuraient à l'Exposition ; je ne rappellerai même que ces dernières œuvres, tout au plus ajouterai-je les principales autres qui ont été signalées dans l'ancien comté de Nice.

4. Les dates ici présentées sont celles où [illegible] les [illegible] ces peintres.

5. Seul, celui de Fréjus porte l'indication formelle qu'il est de Durandi.

6. Seuls, les retables de la *Pietà* et de l'*Crucifixion* de Cimiez [illegible] inscription portant la date et le nom de l'auteur ; tous les autres sont des attributions, au sujet desquelles je me suis déjà expliqué. J'ai ajouté le retable de *Sainte Marguerite* de Luceram, car la comparaison de ses différentes parties avec les œuvres authentiques de Louis Bréa m'a incité à le faire.

(1512), la *Madone du Rosaire* d'Antibes (1515), la *Pietà* de l'église Saint-Augustin de Nice, les *Vierges du Rosaire* de Brancomet et de Biot, les *Saints Honorat, Clément et Lambert* de la cathédrale de Grasse, le grand tableau de *Sainte Marguerite* à Lucéram et beaucoup d'autres retables que l'on conserve à Gênes, Savone, Taggia, les Arcs et Six-Fours. Je citerai encore Antoine Bréa, frère de Louis (1504-1517), auteur probable d'un retable de Bonson (*Saint Jean-Baptiste, sainte Claire et sainte Madeleine*, 1517 ?) ; et François Bréa, fils d'Antoine (1512-1562), qui signa les *Saints Sébastien et Roch* (153..) et une *Madone du Rosaire* de l'église Saint-Martin-d'Entraunes (1555) ; on lui attribue aussi un autre *Saint Roch* de Monaco, un *Saint Sébastien* et un *Saint Jean-Baptiste* de l'église Saint-Barthélemy de Nice et une *Immaculée Conception* de Sospel. Ce sont ces quelques noms que l'on avait constamment sur les lèvres lorsqu'on étudiait les retables recueillis par les organisateurs de l'Exposition. Mais on n'oubliait pas non plus les peintres qui n'étaient représentés là que par des calques de fresques ou des photographies de retables : tel l'étonnant Jean Canavesi, prêtre original de Pignerol, qui est connu surtout pour la décoration murale de la chapelle de Notre-Dame des Fontaines à Briga Marittima, et qui s'était associé à Jean Baleisoni pour peindre la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Etienne-de-Tinée.

Il ne s'agit donc plus de revenir sur ce que l'on sait déjà de ces artistes. En attendant que de nouveaux documents soient mis au jour à leur sujet, je désirerais tenter de pénétrer leurs sentiments, étudier leurs compositions en elles-mêmes, examiner les sujets qu'ils ont traités et les dispositions qu'ils ont adoptées pour les présenter. Il semble qu'on aurait ainsi le moyen d'approfondir leur art.

I. — Caractère religieux des retables niçois. — Commandes faites aux peintres dans un but de piété.

Depuis Jean Miraillet jusqu'à Antoine Manchello, qui exécuta en 1565 le retable de *Saint Michel* pour l'église de Menton[1], les peintres niçois n'entreprirent aucune œuvre sinon pour répondre à une commande. Nous n'avons nul indice qu'ils aient jamais agi autrement, qu'ils se soient par exemple, en vue d'une satisfaction personnelle ou dans le but de perfectionner leur technique, appliqués à suivre uniquement leur idée, à exécuter leurs propres conceptions. Dans tous les cas, leurs esquisses, études et cartons, paraissent avoir disparu complètement, bien que certains ateliers eussent recueilli l'héritage de maîtres antérieurs. Celui de Louis Bréa, j'en ai donné la preuve[2], était passé entre les mains de son neveu François ; que devint-il ensuite ? Nul ne le sait.

Les œuvres qui ont subsisté sont celles qui ont revêtu un caractère public, qui ont servi à la décoration d'une chapelle, d'un oratoire ou d'un grand édifice religieux. D'ailleurs, ce sont à peu près uniquement celles-là qui soient signalées par les documents d'archives et il est rare de trouver des commandes faites par des particuliers pour le décor de leur maison, comme celle qui fut donnée par un chanoine de Grasse au peintre François Duret, le 29 novembre 1476[3]. Dans la région niçoise tout au moins, l'art est donc essentiellement religieux ; il ne s'applique qu'à embellir les édifices consacrés à un culte public.

Voyons les contrats passés par les particuliers avec les peintres. En 1410, Pierre Martini,

[1] [illegible] Exposition de Nice, sous le n° 22.
[2] [illegible] p. 29 et 31.
[3] G. Pico, [illegible] de Grasse, t. I, p. 61 et 62.

Fig. 1. — RETABLE DE SAINT NICOLAS A LA CATHÉDRALE DE MONACO, par Louis BREA (1500).

Phot. Bim... Ar...

de Nice, traita avec le peintre Jean Francino, de Pignerol, et lui commanda un retable qui devait prendre place dans le chœur des Franciscains de sa ville[1] : le 26 avril 1437, Astrugueta, veuve de François Jean, laissa cent florins par testament pour un tableau de Notre-Dame à mettre sur le grand autel de l'église Saint-François de Grasse[2] ; le 9 août 1451, Guillaume Salvaing chargea Jacques de Carolis de peindre un retable pour l'autel de Saint-Pierre chez les Dominicains de la même ville[3] ; en 1454, Pierre Garnier offrit à la chapelle Sainte-Croix, en l'île de Lérins, un tableau exécuté par Jacques Durandi[4]. Inutile de poursuivre plus loin cette énumération. Mais rappelons cependant que la *Madone de Miséricorde* que l'on admire à Taggia, que l'*Assomption* de la cathédrale de Savone, d'autres œuvres encore qui sont sorties de l'atelier de Louis Bréa, sont dues à la générosité de particuliers, voulant décorer la chapelle de leur famille. A l'Exposition de Nice, se trouvaient la *Vierge de pitié*, de Cuneo (1475), que l'exécuteur testamentaire de Martin de Rala avait commandée au même Bréa ; l'*Annonciation* de l'église de Lieuche, payée par vénérable personne Louis Lausi en 1499 ; la *Vierge de secours* conservée par les Pénitents de Puget-Theniers, offerte par un inconnu qui s'était fait représenter sur le retable. En l'église paroissiale de Lucéram, le retable de *Saint Bernard* est dû aux largesses de Raband de Castello (1500) et celui de *Saint Claude* aux héritiers d'Ambroise Barrals (1566)[5].

C'est grâce encore au même sentiment des bienfaiteurs que certaines chapelles furent décorées de fresques : des inscriptions, aujourd'hui difficiles à déchiffrer, ne laissent pas douter que les murs de celles des Pénitents blancs à la Tour et de Saint-Sébastien à Roure lui durent d'être couverts de compositions religieuses à la fin du XVe siècle ou au début du XVIe[6].

Ces particuliers étaient de simples fidèles : si les uns étaient les parents de ceux qui avaient fondé une chapelle pour la sépulture de leur famille et voulaient contribuer à amplifier cette fondation[7], si d'autres appartenaient à la confrérie à laquelle ils offraient un tableau ou une fresque, il y en avait qui n'étaient guidés par aucune autre considération que par le désir de faire œuvre pie.

Les dignitaires de cathédrales ou collégiales, les bénéficiers et prieurs d'églises ou de simples chapelles mettaient aussi leur application à donner l'exemple pour orner le saint lieu : Antoine Boniface, prieur claustral de la cathédrale de Nice, commandait un tabernacle, le 14 décembre 1401, au peintre génois Nicolas de Voltri[8] ; Gilles Lombard, moine de Lérins et prieur des Arcs, traitait, un siècle plus tard, avec Louis Bréa, pour le retable qui existe encore dans l'église de son prieuré[9]. On a vu, à l'Exposition de Nice, le retable de *Sainte Marguerite* appartenant à la cathédrale de Fréjus (*fig. 2*), qu'une inscription apprend avoir été commandé à Jacques Durandi, de Nice, par le bénéficier Antoine Bonnet ; une *Notre-Dame de Pitié*, payée jadis à Louis Bréa par Antoine Teste, recteur de l'église Saint-Nicolas de Monaco (1505). Le tableau de l'hôpital d'Antibes, signé par Antoine Aondi, de Saint-Paul-lez-Vence, en

1. [illegible] *de Nice pendant le premier siècle de la domination des Princes de Savoie*, p. 291.
2. G. Brès, *op. cit.*, t. I, p. 59.
3. [illegible]
4. [illegible] *de Lérins*, p. 499.
5. [illegible] ces inscriptions portées sur les tableaux eux-mêmes.
6. [illegible] *Les peintures murales du comté de Nice*, p. 14, 15 et 16.
7. [illegible] ou d'une église spécialement qu'elle serait ornée d'un retable dont il [illegible] son testament du 30 avril 1495 ordonnait la création d'un couvent de l'Observance et spécifiait que sur l'autel de l'église serait placé un retable peint avec l'image des saints Joseph et Bernardin de Sienne. (*Nice historique*, mars 1912, p. 114.)
8. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, t. I, p. 206, note 1.
9. Maurice Raimbault, *Notes et documents inédits sur les Beaux-Arts en Provence*, dans les *Comptes rendus des réu-* [illegible] 1911, p. 71, 76 et 77.

1539, avait de même été exécuté sur les ordres du frère Bernard, *heremita dicte ecclesie de Introvincis nominate*[1]. Ces exemples pourraient d'ailleurs être multipliés.

Les revenus des églises paroissiales étaient administrés, dans la région niçoise et en Ligurie,

Fig. 2. — RETABLE DE SAINTE MARGUERITE DE VILLA [illegible]

par des massiers. Fréquemment, ces trésoriers recueillaient assez d'argent pour enrichir leur sanctuaire d'une œuvre d'art : un des retables les plus admirés à l'Exposition de Nice, celui de *Saint Nicolas* (*fig. 1*), avait été payé à Louis Brea, en janvier 1500, par les massiers de l'église

1. Louis Laust qui fit faire le retable de [illegible] de l'église qui reçut le tableau.

paroissiale de Monaco. Déjà, en 1485, le même peintre avait reçu des massiers de l'église Saint-Sébastien de Taggia, la commande d'un retable aujourd'hui perdu [1] : plus tard, en 1565, ce fut sur l'initiative de massiers de l'église Saint-Michel de Menton, qu'Antoine Manchello exécuta l'œuvre que nous avons déjà signalée [2].

Les confréries religieuses et les corporations de métiers ayant leur chapelle particulière, rivalisaient d'ardeur pour augmenter la beauté du lieu de prières qu'elles s'étaient réservé. Si pour les secondes, on n'a pas encore signalé, dans le comté de Nice, des documents précis comme il en existe à Gênes, Marseille, Aix et ailleurs en Provence, les renseignements abondent pour les confréries et associations religieuses. La plus célèbre et la plus riche était peut-être la confrérie de la Miséricorde de Nice. Après avoir construit en l'église Sainte-Réparate la chapelle qu'elle avait été autorisée à bâtir le 30 novembre 1422 [3], elle se préoccupa de l'orner de tableaux. C'est elle qui commanda à Muraillet sa fameuse *Vierge de Miséricorde*, à Louis Bréa probablement une autre *Madone* abritant sous les plis de son manteau le monde ecclésiastique et laïque, enfin au peintre Étienne Adrechi (19 novembre 1520) un autel de Notre-Dame de la Miséricorde avec figures d'après un modèle arrêté [4]. Les recteurs de la chapelle Saint-Antoine et ceux du luminaire de la chapelle de la Vierge, en l'église paroissiale de Châteauneuf-de-Grasse, firent exécuter par le même Bréa, en 1509 et 1522, d'autres retables qui semblent perdus [5] ; les confrères de Saint-Maur à Villefranche en réclamèrent un, avec au centre leur patron, à Antoine Bréa, le 25 janvier 1517 [6] ; ceux de l'aumône de Saint-Michel *in Monte Gargano*, firent, en 1521, décorer de fresques par Honorat Alzine leur chapelle de Saint-Michel dans le cimetière de Châteauneuf-de-Grasse [7]. Les multiples *Madones du Rosaire* que Louis Bréa et plusieurs de ses émules peignirent, celles que nous pouvons contempler à Taggia, Antibes, Biot, Briançonnet, Saint-Martin-d'Entraunes, furent certainement, elles aussi, dues à la piété de confréries de ce nom. Et combien d'autres encore que nous ignorons !

Les confréries de Pénitents existaient, dès le XVe siècle, dans presque toutes les localités du comté de Nice et des régions voisines. Elles aussi prirent l'habitude d'avoir leur chapelle particulière, en dehors de l'église paroissiale. En plus de ceux qu'elles recevaient de leurs bienfaiteurs, elles voulurent fréquemment posséder un tableau qui montrât l'objet principal de leur dévotion. C'est à elles que l'on doit beaucoup de ces *Pietà*, si nombreuses aux XVe et XVIe siècles. Parfois, elles réclamèrent leur représentation aux pieds de la Vierge de douleur (tels les Pénitents blancs de Sospel), ou bien à chaque extrémité de la predelle (comme ceux de Monaco). Cette pieté perpétuelle qu'ils avaient ainsi imaginée devient pour nous le témoignage de leur initiative.

Les communautés d'habitants dans les villes ou les campagnes marquaient leur dévotion par la commande de tableaux religieux destinés à des édifices consacrés au culte public. Les documents d'archives révèlent qu'en 1469 et 1486, les syndics de Cannes se préoccupaient d'en faire exécuter par Jacques Durandi et son frère Christophe [8] et par Louis Bréa [9] ; que

1. G. Brès, *Quelques [illegible] monégasque*, p. 60.
2. [illegible] dans *Nice historique*, juin-juillet 1912, p. 270 à 272.
3. G. Brès, *Oggetto* [illegible] p. 24.
4. G. Brès, *Indici* [illegible] et G. Brès, Le peintre exécuta les travaux et donna quittance générale du prix convenu, le 14 [illegible] 1520.
5. G. Brès, *Indici* [illegible] *in Grassa*, t. I, p. 66, et 67.
6. G. Brès, *Dieci* [illegible] *di alcuni pittori nicesi*, p. 25 à 27.
7. G. Brès, *Di un* [illegible], t. I, p. 64.
8. G. Brès, *ibidem*, p. 61.
9. J. H. [illegible] *Histoire de l'art dans la région niçoise*, dans *Nice historique*, mars 1912, p. 111.

la communauté de San Biagio, près de Vintimille, traitait pour un retable, en 1518, avec Andre de Cella[1]. D'autre part, on sait par des inscriptions que Jean Canavesi exécuta des fresques à Pigna et Pornasio pour le compte des communautés de ces pays, et que le retable de *Saint Georges* en l'église de Montalto Ligure fut soldé à Louis Bréa, en 1516, par une même collectivité.

Il y avait mieux encore : des associations se constituaient, des quêtes et des aumônes se recueillaient dans le but d'amasser un capital suffisant pour le paiement d'un retable, que l'on commanderait à un artiste de la région et qui ornerait une église, une chapelle déterminée. De telles associations, ayant disparu aussitôt après l'accomplissement de leur objet, ne sont pas toujours faciles à saisir, on peut cependant en reconnaître quelques-unes. Par exemple, celle qui traita à Montalto Ligure avec Louis Bréa et Jérôme de Gênes, le 17 juillet 1485, pour l'exécution d'un tableau où figurerait en place principale le Précurseur[2]. A Cipières, des aumônes pour un retable de *Saint Maïeul* étaient recueillies par des collecteurs nommés dans ce but[3]. Probablement, les fresques si importantes de Jean Canavesi en la chapelle des Fontaines à Briga Marittima, furent payées par les aumônes laissées entre les mains de trésoriers spéciaux par les pèlerins qui fréquentaient le sanctuaire[4]. C'est assez dire que toute la population prenait un vif intérêt à la décoration des églises et chapelles où elle allait prier : en voudrait-on des preuves effectives qu'on les trouverait sans peine dans les testaments, où des personnes de petite condition inscrivaient des sommes modiques, jusqu'à un legs de trois setiers de grain, pour leur contribution aux frais de retables[5].

Il est surprenant, d'un autre côté, combien peu les chapitres, abbayes et monastères, considérés dans leur collectivité, prirent part à un mouvement, qui entraînait, semble-t-il, toutes les classes de la société. Est-ce parce qu'ils comptaient sur la générosité des bienfaiteurs, des confréries et associations ayant chez eux leur chapelle, est-ce parce que leur action n'est plus possible à discerner par suite de la perte des documents ? Cette deuxième raison doit évidemment être écartée, car il n'y a pas de motifs pour que nous ayons égaré juste les contrats passés par les corps religieux. Toujours est-il que les prix-faits, comme ceux que François de Pavie, agissant au nom de Louis Bréa, et Louis Bréa lui-même arrêtèrent, les 19 février 1483 et 26 janvier 1492, avec le prieur des Dominicains de Taggia et le custode des Frères Mineurs de Vintimille[6], sont extrêmement rares. Mais cette abstention ne modifie en rien les conclusions que nous avons à tirer des actes et inscriptions qui viennent d'être analysés : les tableaux ou les fresques dans la région niçoise, aux XVe et XVIe siècles, n'existent qu'autant qu'ils ont été commandés aux artistes pour l'ornement des autels ou la décoration des chapelles. Ils ont un caractère exclusivement religieux.

Comme on le sait, les commandes faites aux peintres spécifiaient toujours la composition des tableaux[7] ; parfois des esquisses étaient présentées sur un papier qui était conservé pour qu'il fût possible plus tard de contrôler l'exactitude de l'exécution. Ainsi, par exemple, lorsque

1. G. Brès, *Questioni*, p. 96.
2. G. Brès, *Brevi notizie*, p. 23 à 25.
3. G. Brès, *Da un archivio notarile*, [illegible] 63.
4. Voici, en effet, l'inscription qui est portée sous [illegible] Bartholomeus procuratoribus presbytero Joane Canavesio [illegible] rescriptum a Josepho Pastorello rectore [illegible] anno 1581 [illegible] *del Fontano in Briga Marittima*, p. 15.
5. Voir les textes que j'ai indiqués dans la *Gazette des Beaux-Arts* [illegible] 1912 [illegible] 1.
6. G. Brès, *Questioni*, p. 59 [illegible] Alizeri [illegible] 31 note 1.
7. Je ne répéterai pas les références des [illegible] je prierai le [illegible]

Louis Bréa traita avec les Franciscains de Vintimille, le 26 janvier 1492, il accepta de peindre une *Notre-Dame de Pitié* d'après le dessin qui lui fut remis par le frère Nicolas, custode du couvent ; le 21 février 1513, lorsqu'à Gênes il promit à Bernard de Franchi de lui exécuter un autel dans sa chapelle Sainte-Anne en l'église franciscaine de l'Annonciade, il s'engagea à y représenter les figures qui se trouvaient indiquées sur l'esquisse *(in patrono et seu designo)* qu'il avait déposée entre les mains de Gabriel de Chiavari, procureur du monastère [1] ; le 19 novembre 1520, Étienne Adrechi, contractant avec les confrères de la Miséricorde de Nice, eut à se conformer au « patron » accepté par les commettants. D'autres fois, après avoir spécifié le sujet d'un retable, on demandait à l'artiste de suivre un modèle déterminé et non pas seulement une esquisse : l'image de la Vierge qu'Astrugueta, de Grasse, voulait faire peindre, en 1437, devait ressembler à celle de l'église Saint-Honorat de Lérins et tenir dans ses bras le corps du Christ privé de vie. Le prieur des Arcs, Gilles Lombard, réclamait à Louis Bréa, en 1501, un retable dans le genre de celui qui se trouvait dans la chapelle principale de Lérins ; les confrères de Saint-Maur à Villefranche, le 25 janvier 1517, en réclamaient un autre à Antoine Bréa comme celui de *Sainte Claire* en l'église paroissiale, ce qui ne dispensait pas d'énumérer les saints qui seraient à représenter et d'indiquer la place qu'ils auraient à occuper. Un acte absolument typique, dans un ordre d'idées voisin, est celui qui fut dicté, le 25 juin 1483, par les maîtres tisserands de Gênes, qui voulaient faire décorer l'autel de la Croix dans leur chapelle chez les Augustins de cette ville : le peintre aurait à figurer les saints que lui indiquerait un des moines du couvent [2]. Cela achève de caractériser l'esprit religieux qui présidait alors à la commande des peintures.

II.

De l'arrangement des retables dans la région niçoise.

Dès la première heure, les retables, dont la destination était d'orner l'autel d'une église, d'une chapelle, ou même d'un simple oratoire [illegible], reçurent dans la région niçoise une forme qu'on pourrait dire classique. L'Exposition de Nice montrait l'origine de cette disposition avec la *Vierge de Miséricorde* exécutée par Jean Miraillet *(fig. 3)*. Sans doute, cette belle œuvre n'est pas exempte de restaurations, la figure de la Vierge et les deux saints à sa droite ont été repeints probablement à la fin du XVe siècle, peut-être le cadre de bois dans lequel les panneaux ont été enchâssés a-t-il été fortement remanié. Il ne semble pas pourtant que la forme générale du retable ait subi de modification essentielle.

Voici comment l'œuvre se présente. Au centre est la partie principale, la Vierge abritant le monde sous son manteau ; le panneau qui la supporte est de plus grandes dimensions, en hauteur et en largeur, que tous les autres. A droite, sur un même panneau, deux saints sont figurés en pied et debout sous un double arc de menuiserie à redents ; à gauche, la même disposition est adoptée pour deux autres saints. Un second étage est constitué par d'autres sujets beaucoup plus petits : une scène principale au centre (Christ de passion) et quatre saints sur

[1] [illegible] Le 22 [illegible] Bréa, [illegible] Lazzolo de Pavie, Louis Bréa, de Nice, et Jean Barba [illegible] Parisio de [illegible] une chapelle nouvellement construite chez les Carmes de [illegible] *Petro Vadalis ditem.* t. II, p. 263, note 1.)

[2] [illegible] que les quatre [illegible] personnellement par Louis Bréa était exposée dans les [illegible] les [illegible]

autant de panneaux. Enfin, au bas, une prédelle offre trois tableaux distincts, séparés par des pilastres en menuiserie.

Cette disposition en deux étages, l'intérieur composé de grands personnages, celui du haut forme de scènes ou figures plus petites, le tout accompagné d'une prédelle, se remarquait à l'Exposition de Nice dans les retables de *Saint Jean-Baptiste* et de la *Vierge-Mère* par Jacques Durandi (provenant de Lucéram ou appartenant à l'église de Bouyon), de l'*Annonciation* (église de Lenche), etc. C'est encore celle qui fut adoptée par Louis Bréa pour son retable de *Saint Georges* à Montalto Ligure (1516).

Mais elle ne tarda pas à se compliquer d'un nouvel élément : le retable fut absolument complet, lorsqu'on imagina d'y adjoindre deux bandes latérales de petits personnages superposés, chacun d'eux occupant un panneau encastré dans la boiserie du cadre. Un des plus beaux et des plus grands de ce genre était celui de *Sainte Marguerite* en l'église paroissiale de Lucéram, très probablement peint par Louis Bréa. Il est aujourd'hui séparé en plusieurs morceaux[1] ; mais il est très facile de le reconstituer. Le même Bréa en exécuta un autre, en 1495, en la chapelle des Curli chez les Dominicains de Taggia, avec au centre le Christ baptisé par saint Jean-Baptiste, accosté des apôtres Pierre et Paul ; au second étage, un Christ de passion, entre les saints Maur (?) et Pons, d'une part, la Madeleine et saint Sébastien, d'autre part ; sur chaque bande latérale, une superposition de trois saints, et sur la prédelle le Christ et les douze Apôtres. L'Exposition de Nice en montrait un, d'arrangement analogue, avec celui de la *Madeleine* de Contes, la figure centrale étant remplacée par une statue en bois dans une niche ; mais tous les éléments s'y retrouvaient : les quatre grands saints encadrant au bas le sujet principal : Dieu le Père, flanqué de quatre saintes à mi-corps, à l'étage supérieur ; les six petits saints disposés sur les bandes latérales, enfin les cinq panneaux de la prédelle.

Ce type ne fut pas immuable, justement parce qu'il coûtait cher et qu'il exigeait une grande place. Il est, pour cette double raison, très rarement plus grand, comme à Campo Rosso (retable de *Saint Marc* par Etienne Adrechi et François de Ligori, 1533) et à Saint-Martin d'Entraunes, *Madone du Rosaire* par François Bréa, 1555). En revanche, il est plus souvent réduit. Tantôt on supprima la prédelle : ainsi fit Jacques Durandi, vers le milieu du XVe siècle, pour le retable de *Sainte Marguerite* à lui commandé pour la cathédrale de Fréjus par Antoine Bonnet ; ainsi furent traités par Jean Canavesi celui de la *Vierge* à la galerie royale de Turin (1491), que l'on croit avoir été destiné à la chapelle des Fontaines, et par Louis Bréa ceux de *Saint Nicolas* à Monaco (1500) et de la *Vierge Mère* aux Arcs (1501). Tantôt avec la prédelle disparurent les deux bandes latérales, comme dans le retable de *Saint Benoît* de Bonson, dans ceux de *Sainte Catherine de Sienne* par Louis Bréa chez les Dominicains de Taggia (1488), de la *Vierge* par Antoine Bréa à Diano Borganzo (1518), et de *Sainte Dévote* en l'église cathédrale de Monaco (troisième quart du XVIe siècle). Il arrive encore que la partie centrale restant composée de grandes figures sur un ou plusieurs panneaux, l'étage supérieur se réduise à n'avoir que de faibles dimensions : il est à peine plus haut que la prédelle, qui du reste est jointe à l'ensemble : tel est le cas des retables de Gréolières *(Saint Etienne)*, de Bonson *(Saint Jean-Baptiste* 1517), de Diano Borello *(Saint Michel* par Antoine Bréa, 1516), de Cimiez

[1] [illegible] Le retable entier en avait au centre sainte Marguerite, accostée à sa [illegible] de saint Pierre martyr et de saint Claude ; 2° l'étage supérieur, comprenant une Vierge et l'Enfant, entre deux saintes et deux saints (dont saint Michel). Le Musée de Nice a recueilli : 1° les deux bandes latérales, constituées chacune par quatre saints superposés (il manque un cinquième per[illegible] deux parties [illegible] offrant trois épisodes de la vie et du martyre de la sainte. M. A. Mossa avait présenté à l'Exposition de Nice une reconstitution de ce retable.

(Déposition de croix), de Roquebillière *(Saint Antoine)* et de Menton *(Saint Michel)* par Antoine Manchello, 1565). La prédelle manque quelquefois, comme dans le retable de la *Vierge Immaculée* de Sospel par François Bréa. Enfin l'étage supérieur, les bandes latérales ou la prédelle peuvent disparaître, le tableau ne comportant que les grandes figures sur trois panneaux placés côte-à-côte : on en a des exemples dans les *Pietà* de Cimiez par Louis Bréa, 1475, et de Sospel.

D'autres simplifications eurent lieu : le panneau principal grandit jusqu'à occuper la hauteur des deux étages et resta flanqué au bas de grandes figures en pied, en haut de demi-figures, avec ou sans prédelle : *Assomption de la Vierge* par Louis Bréa, en la cathédrale de Savone (1495) ; *Conversion de saint Paul* par le même, en l'église Santa Maria di Castello à Gênes ; *Annonciation* par le même, chez les Dominicains de Taggia (1495) ; *Vierge de secours*, appartenant aux Pénitents de Puget-Théniers (1525). Ailleurs, comme dans la *Crucifixion* de Cimiez, peinte par Louis Bréa en 1512, il s'encadra entre une prédelle, deux bandes latérales et une corniche avec ornements sculptés. Dans d'autres cas, il fut surmonté d'un petit sujet et accosté de deux larges bandes latérales *(Madone du Rosaire* à Biot), ou accompagné d'une prédelle (autre *Madone du Rosaire* à Briançonnet). On vit enfin les retables réduire leurs éléments jusqu'à ne plus comprendre qu'un très grand panneau, plus une prédelle (tableau d'*Ognissanti*, exécuté par Louis Bréa en 1512 et conservé en l'église Santa Maria di Castello à Gênes ; *Notre-Dame de Pitié*, peinte pour les Pénitents blancs de Monaco, probablement par François Bréa ; *Annonciation* d'Utelle), — ou deux bandes latérales de saints superposés (retable des *Saints Honorat, Clément et Lambert* en la cathédrale de Grasse, attribué à Louis Bréa), — ou un étage supérieur de minimes proportions, constitué par trois sujets *(Christ de Passion* de Biot, *Annonciation* de Villars), — ou enfin une série de petits panneaux formant un encadrement plus ou moins complet (*Pietà* du curé Teste à Monaco, *Madones du Rosaire* à Taggia et Antibes, toutes œuvres peintes par Louis Bréa en 1505, 1513 et 1515).

Les combinaisons sont donc multiples, mais toutes dérivent du type primordial représenté par la *Vierge de Miséricorde* de Miraillet, ou du type perfectionné adopté par Louis Bréa pour son *Baptême du Christ* de Taggia et sa *Sainte Marguerite* de Lucéram. Jamais les panneaux ne sont mobiles et ne se replient les uns sur les autres ; par conséquent, jamais il n'y a de revers peint.

Rarement on se contenta, pour un retable, d'un seul panneau dans un cadre sculpté. Ceux que l'on vit ainsi à l'Exposition de Nice pouvaient pour la plupart n'être que le reste d'œuvres plus complètes (*Pietà* de Saint-Augustin à Nice et de la Turbie, *Vierge de Miséricorde* jadis peinte probablement par Louis Bréa pour la confrérie de ce nom à Nice, etc.). Cependant il est au moins un tableau qui ne fut jamais autrement : c'est celui où Jacques de Carolis peignit la Vierge et l'Enfant entourés d'anges jouant des instruments de musique.

On a remarqué par deux fois que, dans des retables aux compartiments nombreux (ceux de Contes et de Campo Rosso), la figure principale n'était pas peinte, mais sculptée [1]. Ce fait n'avait rien d'extraordinaire : en Ligurie, sculpteurs et peintres se prêtaient un mutuel concours. Le plus bel exemple en est fourni par la grande composition commandée par le cardinal Julien de la Rovère pour l'église Santa Maria di Castello de Savone, où l'on compte 25 statuettes à côté des figures peintes par Vincent Foppa et Louis Bréa (1490). D'ailleurs, les peintres eux-mêmes s'évertuaient assez souvent à donner à leur personnage principal une apparence de haut relief, en l'élevant au-dessus d'un piédestal et en le détachant d'un fond en forme de niche : Vincent

1. L'église paroissiale de Villars-du-Var conserve aussi un retable des environs de l'an 1500, avec au centre l'image sculptée de la Vierge portant l'Enfant. Les autres figures sont peintes.

Foppa *Vierge et Enfant* à la Pinacothèque de Savone) et Antoine Bréa *Vierge et Enfant* à Dolceacqua Borgarizzo — pour ne citer que ces deux artistes, eurent recours à ce procédé [1].

Il est nécessaire, du reste, d'insister sur l'alliance de la peinture et de la sculpture dans les œuvres d'art qui ornèrent les églises de la Ligurie et de la région niçoise. Les cadres sont en effet presque toujours d'une très élégante composition et d'un riche décor : les plus beaux sont même chargés de dais ajourés, de style plus ou moins gothique, comme le *Saint Nicolas* de Monaco (*fig. 1*), le *Baptême du Christ* de Taggia et le *Saint Georges* de Montalto Ligure. Devons-nous admettre que le peintre recourait à un sculpteur pour encadrer ses compositions ? Il est difficile de le savoir. Cependant il est certains indices qui tendraient à faire supposer que les peintres, ou du moins certains d'entre eux, exécutaient eux-mêmes toute la partie en bois sculpté de leurs retables. Ainsi, par exemple, Cosme *Rex*, Barthélemy *de Amico, de Castelacio*, et Christophe *de Turri*, en 1471, étaient désignés par un notaire génois, chacun d'eux avec la qualification de *pictor et intitulator imaginum*. Jean de Montorfano, de Milan, n'était pas autrement appelé [2]. Enfin Etienne Adrechi et François de Ligori, passant contrat pour le tableau de Campo Rosso, s'intitulaient peintres et sculpteurs [3]. Pourtant, lorsque Laurent Fazzolo, Louis Bréa et Jean Barbazelata traitèrent à Gênes, le 22 juin 1503, avec Pierre de Persio, il fut spécifié qu'ils auraient à supporter les frais de sculpture [4], ce qui incite à croire qu'ils avaient besoin de s'adresser à des spécialistes. Si, d'autre part, on remarque une certaine analogie dans l'ornementation des cadres où se trouvent présentées les œuvres d'un même artiste (par exemple le décor des retables de *Saint Nicolas*, de la *Madone du Rosaire* à Briançonnet et des fragments de retable appartenant à l'église de Saint-Martin de Vésubie), ce n'est pas une raison de se départir d'une sage réserve ; il semble qu'on ne puisse affirmer autre chose que ceci, à savoir que le dessin en a été fourni par le peintre à des sculpteurs travaillant sous sa direction.

L'harmonie de tons de ces cadres dorés s'accorde du reste admirablement avec les couleurs des panneaux. Pendant longtemps, les figures y ont été enlevées sur des fonds d'or : c'est ce qu'on observe non seulement dans les œuvres des peintres les plus anciens, tels que Miraillet, Jacques de Carolis, Durandi (la *Sainte Marguerite* de Fréjus), mais encore dans les retables de Canavesi et de Louis Bréa. L'Exposition de Nice montrait de ce dernier artiste les personnages du grand tableau de *Saint Nicolas* (1500) se détachant d'un même fond d'or. Mais le champ était resté uni, tandis qu'auparavant Bréa l'avait agrémenté de petits ornements gravés dans des carrés ou des losanges (*Sainte Catherine de Sienne* à Taggia; *Assomption* de la Vierge à Savone). Même le dessin sur fond d'or de l'*Assomption* a été imité ; il se retrouve sur le panneau principal du retable de *Saint Antoine de Padoue*, en l'église de Lucéram.

Alors que les autres artistes du XVe siècle se contentaient, dans leurs œuvres plus modestes, de fonds unis (retables de *Saint Jean-Baptiste (fig. 4)* et de *la Vierge* par Jacques Durandi, de *Saint Benoit*, etc.), quelquefois chargés d'arabesques de couleurs (retables de *Saint Etienne* à Gréolières, *Pietà* de Sospel), Louis Bréa introduisait le paysage dans ses compositions. La première œuvre que l'on connaisse de lui, la *Pietà* de Cimiez (1475), est même fort instructive à considérer à ce point de vue [5]. Il y avait placé le paysage sous un ciel d'or chargé d'arabes- [illegible] malheureusement à une restauration postérieure de ne plus jouir de

1. [illegible] pour la figure principale de son retable de *Saint Nicolas*.
2. F. Alizeri, t. I, p. 285, note 1.
3. [illegible]
4. F. Alizeri, t. II, p. [illegible], note 1.
5. [illegible] *Revue* année 1912, p. 51.

l'éclat qu'une telle disposition devait présenter. On peut cependant s'en rendre compte par le

FIG. 1. — [illegible]

sujet central du *Baptême du Christ* à Taggia. [illegible] qu'elle [illegible] et [illegible] [illegible]

1. Je rappelle que [illegible] légers.

assez réduit. Dès 1481 (*Crucifixion* du Palazzo Bianco), Bréa avait pris l'habitude de bannir l'or de ses tableaux. Cependant, il lui arriva encore bien souvent, même sur la fin de sa carrière, de donner un fond uni ou doré aux panneaux secondaires d'un retable, tandis que la scène principale se plaçant dans un vaste paysage, sous un ciel bleu ou chargé de nuages. L'exemple le plus remarquable qu'il en a laissé est celui de la *Crucifixion* de Cimiez (1512), où les figures des bandes latérales s'enlèvent encore sur champ d'or [1].

Les peintres niçois du XVIe siècle conservèrent les fonds unis, qu'ils coupèrent souvent par une espèce de parapet de couleur différente en arrière de leurs personnages (retables de Contes et de Saint-Martin-d'Entraunes, ce dernier de 1555); mais, le plus souvent, ils peignirent, surtout sur le panneau principal, des paysages variés. Celui qui obtint l'effet le plus heureux et le décor le plus harmonieux, paraît être l'auteur du tableau de la *Vierge de secours* (1525) appartenant aux Pénitents de Puget-Théniers.

Certaines compositions, telles que l'Annonciation, se prêtaient mieux à un décor d'intérieur. Déjà, Louis Bréa avait placé sa *Salutation angélique* des Dominicains de Taggia dans le cadre d'un riche appartement aux larges baies. S'il faut lui attribuer, comme je l'ai proposé [2], le retable de Lieuche, la même scène aurait été située par lui dans une chambre aux proportions plus modestes, mais dont la porte ouverte et la croisée permettaient d'apercevoir un gracieux paysage. Un tel décor était devenu de tradition : on le retrouve dans les Annonciations de Villars et d'Utelle, qui ont figuré à l'Exposition de Nice. On l'imita parfois pour d'autres grands sujets : le *Christ de Passion*, dans le retable qui appartient à l'église de Biot, se tient debout dans un appartement aux parois nues et tristes, sous un plafond aux solives apparentes.

Dans les predelles où ne s'alignent pas le Christ et les apôtres ou d'autres saints, dans les panneaux de petites dimensions qui dominent le sujet principal ou qui l'encadrent, il y eut toujours plus de variété, le peintre se laissa toujours aller à plus de fantaisie. Déjà, Miraillet avait imaginé un paysage pour figurer le jardin où la Madeleine rencontra le Sauveur ressuscité, mais il n'avait pas été jusqu'à s'interdire un ciel d'or. Jacques Durandi eut plus de liberté : les cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste qu'il reproduisit au-dessous du retable dont le Précurseur constituait le personnage essentiel, sont toutes dans le cadre qui leur convient, intérieur ou plein air. Faut-il rappeler les délicieux paysages, les curieux appartements où Louis Bréa situa les mystères du Rosaire à Taggia et à Antibes ? C'est là que l'artiste se sent moins lié par la tradition, c'est là qu'il peut développer les thèmes que lui suggère son imagination.

(*A suivre.*)

L.-H. LABANDE.

1. [illegible] des retables dans l'œuvre de Louis Bréa ou d'autres artistes ; je me permets de renvoyer le lecteur à ce que j'ai déjà imprimé à ce sujet, dans *Nice historique*, février 1912, p. 63 à 65.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 413.

LES CHAPITEAUX HISTORIÉS DE NOTRE-DAME DU PORT A CLERMONT

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE [1]

III. Chapiteaux iconographiques.

La nef ne possède que trois chapiteaux à sujets iconographiques. Le premier (plan, n° 2), est isolé et on ne voit pas comment expliquer autrement que par un pur caprice, sa présence en cet endroit. La corbeille est formée par deux figures d'anges, les bras étendus, dont les têtes forment volutes aux angles. Ils ont un nimbe, de larges ailes éployées, le torse et les pieds nus : une sorte de ceinture, d'où pend jusqu'aux pieds une étoffe plissée, entoure les reins. Des bouquets d'acanthe occupent les faces latérales. Leur tête trop grosse et trop ronde est surmontée d'un bourrelet de cheveux formant auréole : les fronts sont bas, les mentons accusés. Sur les banderoles que déploie chacun d'eux on lit les inscriptions : MARCVS-IOANNE (*Marcus-Iohannes*).

L'exclusion des deux autres évangélistes indique une certaine incohérence dans le programme décoratif : logiquement ils auraient dû se montrer sur le chapiteau situé en face. D'autre part cette représentation des évangélistes sous la figure d'anges paraît particulière à la Basse-Auvergne. Un chapiteau du chœur de Volvic, sculpté sur toutes ses faces, est orné aux angles de quatre anges aux ailes éployées qui déroulent des banderoles sur lesquelles on lit : MATEVS-MARCVS-IOHANNES-LVCAS. Deux personnages analogues se voient sur un chapiteau de la nef de Cournon, dépourvu d'inscriptions. Par contre sur un chapiteau du sanctuaire de Chauriat le phylactère que tiennent les deux anges porte l'inscription : ANGELVS. Dans d'autres écoles, lorsque les Evangélistes sont figurés sur des chapiteaux, c'est à l'aide de leurs symboles [2]. Les chapiteaux de Clermont et de Volvic forment donc, aux règles iconographiques, une exception qui ne peut être le résultat d'une inadvertance : dans les ailes prêtées aux Evangélistes il faut voir plutôt un symbolisme analogue à celui qui a pourvu saint Jean-Baptiste du même attribut dans l'art byzantin postérieur [3]. Les ailes représentent la mission divine dont parle saint Mathieu : « Car c'est de lui qu'il a été écrit : J'envoie devant vous mon ange qui vous préparera la voie « où vous devez marcher. » (Mat., XI, 10.)

Deux autres chapiteaux de la nef, situés sur deux piliers voisins, forment un ensemble iconographique. Le premier (plan, n° 3), représente le combat des anges contre les démons. A l'angle

1. Deuxième et dernier article. Voir *Revue*, 1912, p. 249.
2. Angles, *L'abbaye de Moissac*, n°s 26 et 65.
3. Strzygowski, *Miniaturen des serbischen Psalters*, p. 57 et pl. XXXVII. [illegible] Précurseur au Musée National d'Athènes.

de gauche un ange aux ailes déployées semble accourir la lance en avant, le bouclier à la main. Il plonge sa lance dans la bouche d'un personnage agenouillé, les mains jointes, que sa tête conique à cheveux hérissés et sa ceinture festonnée font reconnaître pour un démon. Avec une maladresse amusante le sculpteur a donné à la lance la forme d'un arc de cercle qui tourne autour du chapiteau. A droite un autre ange, abrité sous un bouclier ovale orné d'une étoile, brandit sa lance et l'enfonce dans la gueule d'un dragon renversé sur le dos : la hideuse bête aux ailes squameuses agite ses pattes dans le vide, tandis que sa queue déroule des replis tortueux et se relève jusqu'au dessous du tailloir.

Le second chapiteau (plan, n° 4) offre le sujet de la Tentation du Christ. Le Sauveur est assis à l'angle de gauche ; il porte une robe à manches étroites et longues ; la figure, assez allongée, est encadrée par une barbe frisée et se détache sur le nimbe crucifère. Il avance la main droite en bénissant, tandis que sur son poignet gauche est rejeté un pan de son manteau. Sa tête aux longs cheveux bouclés est très expressive. Derrière lui, sur la face latérale de gauche, est un ange nimbé, à la robe flottante, aux plis tumultueux, avec un encensoir arrondi dont il tient les chaînes à deux mains. A l'angle opposé se trouve Satan pourvu de deux larges ailes ; sa tête est chauve et grimaçante ; des rides symétriques barrent ses joues ; sa bouche semble faire la moue. Il a le torse et les bras nus et porte la ceinture à festons caractéristiques. Sur ses bras amaigris on aperçoit un sillon entre les deux muscles de l'avant-bras. Il semble tendre la main au Christ. Derrière lui, la face latérale de droite est ornée de volutes aux crosses relevées, dépourvues de signification. Ce chapiteau est bien supérieur au précédent par son exécution et peut passer pour un des plus remarquables de l'église.

Les deux sujets, ainsi traités, ne sont pas rares dans l'iconographie romane au sud de la Loire. Le combat de saint Michel contre le dragon, d'après le texte de l'Apocalypse (ch. 12), est figuré sur des chapiteaux au cloître de Moissac [1], au cloître de Conques (où la lance se recourbe comme à Clermont autour du chapiteau), à Saint-Martin d'Anay, à Saint-Aignan (Loir-et-Cher) et sur une belle sculpture du musée de Nevers [2]. Un chapiteau provenant de l'église de Menat, aujourd'hui au musée de Clermont, offre le même sujet, traité avec plus de symétrie *(fig. 13)* : les deux anges placés aux angles renversent leur pique et l'enfoncent tout droit dans la gueule du dragon renversé sous leurs pieds. Le motif de la Tentation du Christ a été aussi reproduit mainte fois [3] et sous des formes assez diverses. Ce qui est intéressant dans les sculptures de Clermont, c'est la réunion de ces sujets sur deux chapiteaux voisins. Par une coïncidence qui ne peut être attribuée au seul hasard, les deux sujets, traités de même, se font suite également au collatéral sud de Saint-Nectaire [4]. Il semble donc qu'on ait vu entre eux des liens étroits et l'explication de ce mystère nous est fournie par les commentaires auxquels a donné lieu le 12e chapitre de l'Apocalypse. Walafrid Strabo nous enseigne que ce chapitre où il est question du dragon aux sept têtes qui veut dévorer le fils que la Vierge va enfanter, est le symbole du combat du démon contre l'Église, « *pugna diaboli et Ecclesiae est* [5] ». Rupert de Deutz précise encore davantage et, commentant ce chapitre, établit un rapprochement entre le dragon qui veut dévorer le fils de Marie et le diable qui cherche à séduire le Christ pour le faire semblable à lui [6]. Le chapiteau

1. Anglès, p. 72.

2. [illegible]

3. [illegible] Anglès, p. 79, le [illegible] de Lyre de Kells. *Revue de l'Art chrétien* [illegible] 1911, p. 149.

4. [illegible] Clermont.

5. [illegible] Ecclesia au chapitre précédent.

6. [illegible]

de la Tentation forme donc le premier épisode, les efforts de Satan pour corrompre la vraie doctrine du Christ : le chapiteau suivant montre la victoire finale de l'Eglise et la défaite des démons. Rupert de Deutz est mort en 1135 ; il est possible d'ailleurs que son explication de l'Apocalypse provienne de sources plus anciennes. Il n'y en a pas moins un rapport certain entre son commentaire et les sculptures de Clermont et de Saint-Nectaire.

Au transept méridional, à l'extérieur, sur le chapiteau de la colonnette médiane destinée à supporter la retombée des arcatures qui réunissent les deux contreforts, est sculpté le Sacrifice d'Abraham (plan, n° 9). Le chapiteau est en pierre de Volvic, ce qui indiquerait au moins les dernières années du XIIe s. Au milieu de la corbeille Abraham est debout, le torse nu, le manteau jeté sur les épaules, le pied droit posé sur le fagot, la main gauche posée sur la tête d'Isaac qui est étendu sur le ventre au-dessus d'un autel circulaire de forme antique, construit en pierres d'appareil avec une corniche moulurée. Le patient a les mains jointes, les bras en avant, les pieds attachés. Au-dessus de lui, à l'angle de droite, apparaît le bélier, tandis que sur la face opposée, un ange aux ailes étendues saisit avec une certaine vivacité la main droite d'Abraham. L'inscription en belle onciale placée sur la tranche du tailloir : ABRAAM E ISAAC ET IMMO, se termine sous le tailloir même : LACIO *(Abraam et Isaac et immolacio)*. Le rapprochement fréquent entre ce sacrifice et celui du Calvaire a été bien souvent montré. Ici rien ne paraît l'indiquer : le sujet a été traité pour lui-même.

Enfin, c'est sur les chapiteaux, sculptés sur toutes leurs faces, du sanctuaire, qu'il faut chercher l'ensemble iconographique le plus important qui se trouve dans cette église. Un de ces chapiteaux est consacré à l'histoire d'Adam et d'Ève ; deux autres racontent la vie de la Vierge, patronne de l'église du Port.

Sur la face nord du premier (plan, n° 20) nous assistons à la faute *(fig. 14)*. L'arbre de la science est formé d'un ceps de vigne chargé de grappes, autour duquel s'enroule un serpent monstrueux, qui mord à pleine bouche une des trois grappes sortant d'une menue branche, qui Ève offre dans sa main droite. La première femme est nue, les mamelles pendantes ; sa chevelure partagée en deux bandeaux retombe en longues boucles frisées sur son épaule ; elle ouvre la bouche comme pour parler et, d'un geste qui cherche à être insinuant, étend la main gauche vers Adam placé à l'angle du chapiteau. La tête à cheveux bouclés et à longue barbe frisée du premier homme supporte le tailloir ; d'un geste familier il appuie une main sur l'épaule de sa femme et avale la grappe tentatrice.

A la face ouest apparaît le Seigneur représenté comme le Christ avec une longue barbe bouclée et un large nimbe crucifère *(fig. 15)*. Il est vêtu d'un chiton tombant jusqu'aux pieds par des-

FIG. 14. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. LE PÉCHÉ ORIGINEL.

sus lequel est drapé l'himation qui forme un large pan sur le bras gauche; les plis très serrés dessinent les genoux. De la main gauche il tient ouvert un diptyque sur lequel est écrite la sentence :

ECCE	VS I
ADAM	N VO
CAS	BIS
IVX	I

(*Ecce Adam casi unus ex vobis factus*. » Genèse, III, 22.)

La composition de cette face est absolument symétrique. L'Eternel est au milieu et sa tête occupe la place de la rosette corinthiene. Les volutes d'angle sont formées par la tête d'Adam qui se trouve reproduit deux fois, à droite et à gauche de l'Eternel.

La face sud nous montre l'expulsion du Paradis (*fig. 16*). Le milieu est occupé par l'ange nimbé aux ailes étendues, qui d'une main saisit la tige d'un arbre et de l'autre tire Adam par sa longue barbe. Ici le sculpteur a interprété le texte biblique avec une verve toute fantaisiste. Adam, placé à l'angle du chapiteau, saisit par les cheveux Eve agenouillée humblement et lui envoie dans les côtes un brutal coup de pied.

Enfin la face orientale représente les arbres du Paradis chargés de grappes (*fig. 17*) : d'un tronc commun qui passe sous les jambes du personnage placé au centre, partent deux tiges qui s'épanouissent aux angles en formant des enroulements de larges feuilles entremêlées de grappes. Du génie qui saisit les tiges de ses deux mains et dont les ailes étendues symétriquement forment le fond de la corbeille, il est difficile de dire s'il est ange ou démon. Sur la tête il porte une sorte de barrette ; il est vêtu d'une tunique plissée et godronnée avec une large ceinture ; à ses jambes sont passés d'étranges houseaux qui garantissent le talon et le cou-de-pied, mais laissent à découvert les orteils. Par

FIG. 15. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT. L'ÉTERNEL.

sa symétrie parfaite et son aspect décoratif, cette sculpture semble être la traduction plastique de quelque belle initiale enluminée. La Bible de Souvigny et la Bible de Clermont renferment des compositions de ce genre. Il est possible d'ailleurs que les motifs des autres faces proviennent de la même source.

Le sujet de la chute de l'homme a été traité sur d'autres chapiteaux romans, par exemple à Moissac [1], à Saint-Benoît-sur-Loire [2], à Saint-Martin d'Ainay [3]. Au milieu de ces œuvres très voisines de lui, le chapiteau de Clermont se fait remarquer par sa fantaisie et sa recherche de l'effet décoratif. Il y a là une note personnelle qui est due sans doute au peintre miniaturiste dont le sculpteur n'a fait que transposer la composition sur pierre.

Des deux chapiteaux consacrés à la sainte Vierge, le premier pour l'ordre chronologique des événements représentés, est situé au-dessus de la colonne nord-est (plan, n° 21). Trois de ses faces forment une illustration systématique du premier chapitre de saint Luc : la quatrième se rattache au premier chapitre de saint Mathieu.

Fig. 17. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, LE JARDIN DU PARADIS.

Sur la face sud-est est représenté le Temple de Salomon *(fig. 18)*. C'est un édifice en forme de rotonde entouré d'un déambulatoire circulaire dont on voit à gauche le toit indépendant. Une immense arcade ouverte laisse apercevoir à l'intérieur l'autel des parfums, table recouverte d'une draperie et élevée sur deux degrés. Au-dessus de l'arcade s'élève une coupole conique, couverte de tuiles en écailles, terminée par une sphère et portée sur un tambour percé de trois fenêtres. Une basilique vient déboucher sur cette rotonde : on aperçoit à droite son toit à double rampant et son mur de grand appareil percé d'une fenêtre. On sait quelle vogue le plan des édifices reli-

Fig. 17. — ÉGLISE NOTRE-DAME DU PORT, LE JARDIN DU PARADIS.

1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]

Fig. [illegible] — [illegible] NOTRE-DAME-DU-FORT. L'ÉRECTION DE L'ARCHANGE.

gieux de Jérusalem eut en Occident à la suite des pèlerinages et des croisades. La rotonde du Saint-Sépulcre a été reproduite un peu partout [1] et les Templiers adoptèrent pour leurs églises conventuelles le plan circulaire ou octogonal inspiré de la mosquée d'Omar qui portait le nom de *Templum Domini*. L'édifice représenté sur notre chapiteau n'est donc pas de pure fantaisie. Il est la reproduction approximative soit d'un édifice de Jérusalem (le Saint-Sépulcre par exemple), soit d'une des églises élevées en Occident, en Auvergne peut-être, sur ce modèle [2].

Le grand-prêtre Zacharie occupe l'angle de droite ; sa tête aux cheveux bouclés et ondulés encadrée d'une longue barbe frisée se détache sur un large nimbe ; il est vêtu du costume sacerdotal, forme d'une tunique talaire, recouverte d'une tunique moins longue bordée d'un galon de broderies ; de ses deux bras il relève les pans de la pla-

ncte sur laquelle est jeté l'omophorion brodé qui entoure la poitrine et retombe par devant en deux bandes. C'est le costume d'un évêque du XII[illegible] siècle. De sa main droite il balance un gros encensoir ; de la main gauche il élève une tablette couverte d'une inscription. A l'angle opposé est un ange debout, les ailes étendues sur deux faces du chapiteau ; sa chevelure partagée en deux bandeaux plats retombe sur son dos en longues boucles ; ses pieds nus sont posés sur l'astragale ; il porte la tunique talaire légèrement retroussée dans le bas et l'himation drapé sur la poitrine et autour des bras ; de la main droite il montre Zacharie ; de la main gauche il tient un long phylactère. Les inscriptions déterminent le sens de la scène. Sur le phylactère de l'ange on lit :

[illegible]

Fig. [illegible] — ÉGLISE NOTRE-DAME-DU-FORT. L'ANNONCIATION.

NE TIME AS ZA CA RI A IHS
(Ne timeas Zacaria, Iohannes

Le verset se continue sur le tailloir

EXSAUDI TA EST ORATIO TUA
(Exsaudita est oratio tua,

et sur la tablette que porte Zacharie

IO AN NES EST NO MEN
(Iohannes est nomen).

Il s'agit de la prédiction de la naissance de saint Jean-Baptiste d'après saint Luc (I, 11-13).

L'Annonciation est figurée sur la face nord-ouest (*fig. 19*). A gauche l'ange est placé assez maladroitement, le corps déjeté en arrière ; ses cheveux sont partagés aussi en deux bandeaux plats ; de la main gauche il tient un sceptre terminé par une boule ; la bouche souriante, il tend la main droite vers Marie, représentée sur un fond d'architecture à deux étages, avec deux tourelles percées de fenêtres aux extrémités. La Vierge est debout et élève les deux mains dans un geste de surprise. Elle est vêtue d'un riche costume, tunique talarre, pipe de dessus à galon brodé, manteau attaché sur la poitrine par une fibule en forme de marguerite, relevé sur les deux bras comme une planète et entourant la tête d'un voile. Les cheveux frisés apparaissent sous ce voile, qui est surmonté d'un diadème fermé orné de gemmes. Sur le tailloir est l'inscription : AVE MARIA

[illegible]

Fig. 21. — [illegible]
L'INQUIÉTUDE DE SAINT [illegible]

A la face nord-est, est figurée la Visitation (*fig. 20*). La Vierge, reconnaissable à son manteau, passe son bras droit autour du cou d'Elisabeth ; elle lève la main gauche et sa compagne fait le même geste [illegible]. Les genoux sont [illegible] plies, par suite d'un manque d'espace. Les corps sont trop courts et trop étroits pour les [illegible] têtes qui occupent le tiers de la place disponible. Les costumes sont analogues à celui de la [illegible] précédente. La Vierge porte la [illegible] fibule, mais n'a pas de diadème ; la fibule de sainte Elisabeth est d'un modèle plus simple ; son voile forme sur ses cheveux des retroussis et des godets qui [illegible] [illegible] Vierge [illegible]

tines. Le fond est formé par un édifice à toit de tuile. Sur le tailloir est l'inscription : + SAVIXXCIO. Sur ces deux faces le sculpteur a continué l'illustration du premier chapitre de saint Luc (I, 26-34 et 39-43).

La face sud-ouest est inspirée au contraire du premier chapitre de saint Mathieu (I, 19-21) et reproduit l'inquiétude de saint Joseph *(fig. 21)*. Le saint est représenté de face, la tête tournée à gauche, et appuyé sur son coude, que soutient l'autre main. Son front chauve est garni d'une touffe de cheveux bouclés ; sa figure se termine par une longue barbe. Il ne porte pas de nimbe; il est vêtu d'un bliaud court, bordé d'un galon et serré à la taille par une large ceinture ; ses chausses collantes se terminent par des souliers pointus ornés d'un galon. L'ange lui apparaît pour le rassurer : d'une main il tire familièrement sa longue barbe, reproduisant ainsi le geste de l'ange placé sur le chapiteau de la chute, et de l'autre, déroule un long phylactère. L'inscription commence sur le tailloir et se continue sur le phylactère :

+ IOSEP : VOLVIT.
OC - CI - DI - MI - LR - LI - A - RI - BT - VS
ME - FE - CIT.

La première partie reproduit le texte de saint Mathieu (I, 19-20) : « *Iosep(h) voluit occulte dimittere eam* ». La suite du verset éclaire suffisamment la scène : « *Hæc autem cogitante, ecce angelus Domini apparuit in somnis ei dicens : Joseph, fili David, noli timere accipere Mariam conjugem tuam, quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto.* »

La dernière partie de l'inscription a pour nous une valeur particulière, parce qu'elle nous donne un nom de sculpteur. Elle avait été lue jusqu'ici d'une manière incorrecte et l'auteur du chapiteau avait été affublé des noms extraordinaires de « Ritlius » ou « Rittibitus »[1]. Comme nous l'avons déjà montré[2] la lecture n'offre cependant aucune difficulté et il faut lire: R[O]TB[ER]-IVS ME FECIT. L'abréviation de Rotbertus est courante dans les diplômes et c'est à un maître Robert que doit être attribué le chapiteau de Notre-Dame du Port. On remarquera la différence entre cette formule « me fecit », et celle du chapiteau voisin « me fieri jussit ». Celle-ci est réservée au donateur; il ne faut pas douter que celle-là ne représente le sculpteur même du chapiteau. C'est un nom de plus à ajouter à la liste de nos imagiers romans.

Enfin le chapiteau placé à gauche de celui de la chute (plan, n° 19) est destiné à glorifier le triomphe de Marie. La manière originale dont il est traité lui donne une place spéciale dans l'histoire iconographique de la Dormition. L'auteur s'est inspiré des récits apocryphes de la mort de la Vierge, mais il a choisi un seul moment. La plupart des récits tels que le « Transitus Mariæ » ou celui de Grégoire de Tours[3] distinguent trois épisodes : 1° Marie meurt entourée des disciples tandis que le Christ vient chercher son âme et la confie à saint Michel. — 2° Les apôtres célèbrent les funérailles de Marie et portent son corps au sépulcre. — 3° Le Christ apparaît de nouveau et vient chercher le corps de sa mère qui est enlevé au ciel. C'est ce dernier épisode qui est figuré sur notre chapiteau *(fig. 22)*. Le Christ, reconnaissable au nimbe crucifère, apparaît en buste sur la face sud-ouest, escorté de deux anges qui tiennent chacun un encensoir et un diptyque sur lesquels on lit : MA - RIA - A - N - H - O - N - IN - CE - LV - M *(Maria honorata in celum)*. Le Christ prend dans ses bras le corps de sa mère qui a le visage découvert, la tête nimbée, et

1. A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, p. 601. — Laran, *Revue Archéologique*, 1909, II, p. 218.
2. *Revue d'Auvergne*, janvier 1911.
3. [illegible] 1 789. Voir sur ces textes Sinding, *Marie Tod und Himmelfahrt*. Copenhague, 1903.

est enveloppée dans un suaire que retiennent des bandelettes croisées sur la poitrine. La disposition est la même que celle de la momie de Lazare sur les sarcophages chrétiens. Il s'agit bien du corps et non de l'âme de la Vierge, comme s'il ne voulait nous laisser aucun doute, le sculpteur a représenté sur le devant le sarcophage vide d'où le corps a été extrait. C'est une cuve allongée avec un compartiment pour la tête, disposition qu'on trouve fréquemment dans les sarcophages auvergnats des XIe et XIIe s. [1] : un sarcophage de ce modèle vient d'être justement découvert (en février 1912) sous le pavement du portail sud de la cathédrale de Clermont.

Cet épisode du ravissement de Marie au ciel a été reproduit plusieurs fois dans l'art du XIIe s. [2], mais ce qui appartient en propre au sculpteur clermontois, c'est la décoration des autres faces. Il n'a pas voulu figurer l'Assomption proprement dite de la Vierge, dont on trouve déjà bien des exemples à cette époque : il a préféré représenter les préparatifs faits au ciel pour recevoir Marie. Sur la face sud-est un ange est représenté de face, tenant de ses deux mains un large diptyque ouvert avec le geste rituel du diacre qui présente un livre liturgique (*fig. 24*). La première partie de l'inscription est très claire; la dernière ligne, composée de lettres enclavées, est d'un dessin plus confus. On peut cependant la restituer ainsi :

ECCE LIBRO VITE - ECCE MARIA EST NOBIS ASCRIPTA).

[illegible]

« *Ecce libro vite, ecce Maria est nobis ascripta.* » La scène qui se déroule sur les autres faces est ainsi précisée. Au nord-est deux anges tirent à deux battants les portes chargées de pentures de fer d'un grand édifice en forme de basilique, dont on aperçoit l'intérieur (*fig. 25*). Sous une arcade en plein cintre est une table carrée d'autel recouverte d'une étoffe brodée d'une grecque, et, au-dessus, est suspendue une lampe. Un toit de tuiles coronné de créneaux forme le premier étage, mais il est surmonté d'une haute nef percée de fenêtres et terminée par deux tours rondes avec une toiture côtelée et imbriquée. C'est une représentation naïve du Paradis dont les portes sont ouvertes pour recevoir Marie. Il est difficile de savoir si le sculpteur a reproduit une basilique réelle, analogue à celle qui orne un chapiteau [3] de Saint-

1. Bouillet, *Statistique monumentale du Puy-de-Dôme* [illegible] 1858 [illegible]
2. Voy. les exemples cités par Sinding [illegible] de Lisbjerg (Jutland), etc...
3. Rochias, n° 12 d.

Nectaire. Les créneaux couronnaient souvent les toitures d'Auvergne[1]. Les portes munies de gonds massifs, de peintures et de verrous, sont reproduites avec beaucoup d'exactitude. Sur la face nord-ouest, la scène est complétée par un ange qui s'avance vers les portes du Paradis en élevant au bout d'une hampe le gonfanon, symbole de la victoire (*pag. 231*) : il précède en quelque sorte la Reine du Ciel que le Christ est venu chercher dans son tombeau.

Il est impossible de savoir si le sujet de ce chapiteau appartient au sculpteur qui l'a exécuté — ou, ce qui est plus probable, reproduit les enluminures d'un manuscrit. La composition n'en est pas moins fort remarquable par sa netteté et aussi par sa fantaisie. Au lieu de suivre servilement le texte des récits apocryphes, l'artiste qui a composé ce sujet, a préféré donner libre cours à son imagination et a voulu représenter d'une manière saisissante la joie éprouvée par les habitants des demeures célestes, au moment de l'arrivée de Marie. Si la distance ne rendait le fait invraisemblable, il semblerait s'être inspiré de la séquence que l'on chantait en Norvège au XIIe s. :

Qua gloria in caelis ista virgo colitur
Quae domino caeli praebuit hospicium
Sui sanctissimi corporis[2].

Les trois chapiteaux qui ornent l'extrémité du sanctuaire forment donc un ensemble iconographique et ce n'est pas sans dessein que le récit de la chute de l'homme est ainsi opposé à celui de la vie et du triomphe de la Sainte Vierge. On sait que la comparaison entre Ève et Marie est en quelque sorte banale dans la littérature chrétienne : elle ressort du texte même de la Genèse (III, 15) et elle a été développée de très bonne heure par les Pères de l'Église. Marie est la nouvelle Ève qui enfante une deuxième fois la race humaine. « Ève, dit Tertullien, « avait ajouté foi au serpent : Marie crut en Gabriel ; la faute que l'une avait commise par sa « confiance, l'autre par sa confiance l'a effacée[3]. » A la faute de la première femme s'oppose donc tout naturellement le triomphe de la nouvelle Ève. Ce parallèle a été souvent indiqué dans l'art chrétien : un chapiteau de Saint-Martin d'Ainay montre sur deux de ses faces la chute de l'homme et sur les deux autres l'Annonciation et un Christ de majesté. A Clermont cette opposition est peut-être encore plus fortement indiquée : l'ange qui tient le « livre de vie » rappelle par son attitude l'Éternel qui tient le diptyque sur lequel est inscrite la condamnation de l'homme ; l'ange qui s'avance d'un pas triomphant vers les portes ouvertes du Paradis peut être mis en parallèle avec celui qui chasse Adam et Ève. Il y a dans ces deux compositions une symétrie

1. [illegible] de Saint-Alyre à Clermont.

3. De Carne Christi 17 (*Pat. lat.*, II, 782).

voulue qui révèle une conception très subtile due à un théologien.

L'analogie que révèle le style de ces trois chapiteaux, les rapports qu'ils offrent avec le chapiteau du combat des Vertus, permettent d'attribuer au maître Robert, mentionné sur le phylactère de l'ange, l'exécution de tous les chapiteaux historiés du chœur. Ils se distinguent en effet des autres chapiteaux de l'église par une certaine recherche du mouvement et de la vie, par une naïveté charmante qui ne recule pas devant l'anachronisme des costumes, par un souci constant d'expliquer aux simples fidèles les scènes reproduites sur les corbeilles. Les inscriptions placées sur les phylactères, les diptyques ou les tailloirs ne laissent subsister aucun doute sur le sens des scènes représentées : le sculpteur a voulu donner à ses compositions la valeur d'un enseignement pour les yeux et s'est montré ainsi fidèle à la doctrine artistique qui triompha dans l'église d'Occident. L'exécution n'est pas toujours à la hauteur de ces conceptions : les têtes des personnages sont trop grosses et la place a fait défaut pour figurer le reste de leurs corps. Il n'y en a pas moins dans ces chapiteaux un sens décoratif très réel : chacune des faces a sa composition indépendante, dont les éléments sont bien équilibrés : les angles sont renforcés grâce à des personnages qui jouent le rôle d'atlantes et dont les têtes forment volutes. Le sculpteur s'est efforcé de conserver le galbe de la corbeille corinthienne et il y a presque toujours réussi. Ces chapiteaux dénotent donc au point de vue iconographique une réelle originalité et ils tiennent une place honorable dans l'ensemble de la sculpture romane.

[illegible]

Fig. 25. — ÉGLISE NOTRE-DAME, [illegible]

A quelle époque faut-il les attribuer, c'est ce qu'il est plus difficile de savoir. L'église élevée en l'honneur de Notre-Dame en 1001 par saint Aquilas, évêque de Clermont, [illegible] par les Normands et [illegible] par l'évêque saint Sigon (862-875). Que l'église actuelle

représente cette basilique carolingienne, c'est ce que nul ne s'avise plus de soutenir aujourd'hui. Malheureusement il faut franchir trois siècles pour retrouver sur cette église un renseignement chronologique : en 1185, Ponce, évêque de Clermont, envoyait une lettre pastorale aux fidèles pour les engager à concourir « à la construction de l'église du Port, fondée dans un faubourg de Clermont en l'honneur de la Vierge »[1]. L'église n'était même pas terminée en 1240, puisqu'à cette date le pape Innocent IV enjoignait à son légat d'exhorter les fidèles à aider le chapitre du Port, « *ad fabricam ecclesiae propriae* »[2]. Nous avons vu que certains chapiteaux du narthex révélaient une époque assez archaïque. La marche des travaux a donc dû aller progressivement du narthex au chœur et c'est sans doute à la propagande faite en 1185 que l'on est redevable des chapiteaux exécutés dans le chœur par maître Robert. Ce qui pourrait justifier cette opinion, c'est le chapiteau du donateur (plan, n° 22). Cet Etienne qui s'est fait représenter ainsi, et dans lequel on a vu à tort un évêque de Clermont[3], est sans doute un des principaux donateurs qui répondirent à l'appel adressé aux fidèles en 1185. C'est lui qui a fait exécuter les chapiteaux du chœur et il a voulu que son nom fût transmis à la postérité à côté de celui de l'imagier qu'il avait pris à son service. Dans son ensemble la décoration de Notre-Dame-du-Port appartient donc au XIIe s., mais ce fut seulement dans les dernières années de ce siècle que furent exécutés les chapiteaux qui ornent son sanctuaire. L'incohérence même et le caractère fragmentaire du programme iconographique semblent indiquer que l'ensemble de son ornementation est dû à plusieurs campagnes successives. Tour à tour des bas-reliefs gallo-romains, des étoffes brochées et des miniatures furent mis à contribution par ses sculpteurs. Il faut remarquer cependant que l'ornementation des nefs, qui paraît la plus ancienne, a ses équivalents dans les autres églises d'Auvergne : les chapiteaux de maître Robert au contraire ne se retrouvent nulle part et constituent la partie vraiment originale de ce décor sculpté[4].

Louis Bréhier.

1. Chaix, *Hist. de N.-D. du Port*, p. 82 (D'après un document des Archives du Puy-de-Dôme). L'auteur qui tient pour l'origine carolingienne de l'église traduit *constructio* par *réparation*.
2. Chaix, p. 89.
3. A [illegible] d'après [illegible] son costume ne peut caractériser un évêque ; il peut appartenir à la noblesse locale ou même à la haute bourgeoisie.
4. Les [illegible] des chapiteaux de Notre-Dame du Port ont été pris directement par M. Deus, photographe à Clermont, [illegible] qui [illegible] les communiquer. Nous sommes heureux de lui exprimer nos remerciments.

L'ICONOGRAPHIE DES VITRAUX DU XIIIE SIÈCLE DE LA BASILIQUE D'ASSISE [1]

TROISIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — L'apôtre *Barthélemy* est debout sous un arc trilobé couvert d'un manteau blanc à raies jaunes et d'une robe rouge ourlée de vert autour du cou, et à l'attache des manches. La tête a été refaite par Bertini; le nimbe vert, à demi-cercles jaunes, est ancien. Les mains qui serrent un livre à tranches dorées et à fermoirs rouges et les pieds ont un ton violet. Le champ est d'azur clair ; le tapis vert, sur lequel repose l'apôtre, bordé en bas et sur les côtés d'une bande violette, porte en haut une frange jaune, pour ne pas mettre en contact des verres rouges et violets [2].

Les sujets des cinq médaillons sont aussi tirés de la *Légende Dorée* [3] et illustrent la vie du saint évangélisateur de l'Inde *(fig. 9)*. Dans une ville de cette région, où un démon appelé Berith se faisait adorer, un possédé, à la vue du saint, s'écria : « Barthélemy, apôtre de Dieu, les prières me brûlent. » Barthélemy lui dit : « Tais-toi, et sors de lui. » Et soudain le possédé fut délivré du diable. — On voit, à droite, le saint, revêtu du pallium blanc et de la robe rouge, la main droite levée ; il intime au démon l'ordre de fuir ; devant lui le possédé à demi-nu, s'agite dans des convulsions et rejette de sa bouche l'esprit malin sous forme de flammes rougeâtres ; le malheureux est maintenu par un personnage debout derrière lui.

Or, il advint que la nouvelle de ce miracle s'étant répandue à travers toute la contrée, le roi Polemius, qui avait une fille épileptique, envoya prier le saint de venir la délivrer. Celui-ci y consentit. — Barthélemy tend la main au messager royal, qui lui recommande la malheureuse fille de son souverain.

En arrivant à la capitale, l'apôtre trouva la princesse attachée à des chaînes, parce qu'elle mordait quiconque s'approchait d'elle ; mais le saint dit : « Je tiens déjà enchaîné le démon qui était en elle, et vous êtes effrayés ? » Il enleva les chaînes, et aussitôt la jeune fille revint à la raison. — A droite, on voit le roi Polemius, couronné, le sceptre dans sa main droite ; il se tient derrière le saint qui se tourne vers la princesse en convulsions devant lui, les bras en l'air et la tête renversée ; de sa bouche s'échappe le démon représenté par une flamme violette ; elle porte une robe violacée, avec des sous-manches rouges, sa taille est entourée d'une ceinture flottante, de couleur violette. Un esclave se tient derrière la jeune fille.

Le roi Polemius rempli de reconnaissance, fit alors charger plusieurs chameaux d'or, d'argent et de pierres précieuses pour les offrir à son bienfaiteur ; mais quelques recherches

1. Troisième et dernier article, voir *Revue* 1912, p. 111 et 251.
2. Sur la ligne brune placée ordinairement se dessinent quelques [illegible]
3. *Op. cit.*, pp. 453-459.

qu'il fit, il ne réussit pas à le retrouver. Le jour suivant, alors que le roi se tenait seul dans sa chambre, le saint lui apparut et, après lui avoir manifesté son mépris pour les richesses, il commença à lui enseigner la doctrine du Christ. Converti, Polemius fit abattre les idoles. Les prêtres, furieux, eurent recours à Astiage, frère du roi, et fervent idolâtre. Celui-ci fit mettre en prison le saint, le fit battre de verges et ordonna de l'écorcher vif. — L'apôtre se tient debout, au centre, levant une main vers le ciel, calme et serein entre les deux bourreaux qui le frappent de verges.

A droite *saint Matthieu* est campé sur fond vert, comme celui des panneaux supérieurs, entre deux roses rouges cerclées de blanc, posées sur ses épaules ; il porte un manteau blanc à raies rouges et blanches et une robe violet-clair. Son livre est rouge à tranches bleues, ainsi que le tapis bordé de pourpre. La tête a été aussi malheureusement retouchée par Bertini ; elle conserve le nimbe primitif, jaune, à disques rouges. Le nom de l'apôtre est entièrement effacé, en bas, mais il peut être facilement identifié par les histoires de sa vie, illustrées dans les cinq médaillons qui le surmontent.

Nous trouvons dans la Légende Dorée la source à laquelle a puisé le peintre verrier *(fig. 9)*[1]. Saint Matthieu, prêchant en Ethiopie, arriva dans la ville de Nadabar où il fut reçu par l'eunuque de la reine Candace, qui avait été baptisé par l'apôtre Philippe. — Le palais royal apparaît aux deux extrémités du panneau, derrière une tente bleue. Le saint est accueilli par l'eunuque qui fléchit le genou devant lui, et joint les mains. A droite, le roi assiste à la scène. Certaines retouches, exécutées grossièrement dans des restaurations anciennes, nuisent à la clarté de la scène.

Deux mages, Zaroes et Arphaxal, se faisant précéder par deux dragons qui tuaient tout ce qu'ils rencontraient, virent avec stupeur les deux monstres se coucher humblement aux pieds de l'apôtre, qui, au nom du Christ, délivra le pays de ce fléau. — Matthieu, en manteau rouge et robe blanche, est au centre, tourné vers la droite, tenant avec une main un livre jaune, et levant l'autre vers les deux mages. Un dragon violacé, en forme de poisson monstrueux, se tient devant eux et pose sa grosse tête aux pieds de l'apôtre, derrière lequel on voit, attentif à la scène, le roi éthiopien Egyppe.

Le fils du roi étant mort, les mages qui ne réussissaient pas à le ressusciter, persuadèrent à Egyppe que le mort était désormais monté parmi les dieux, et que par conséquent, on devait lui élever un temple et une statue. Mais l'eunuque fit enfermer les deux imposteurs, et manda l'apôtre qui, après avoir prié, rappela le prince à la vie. — Sur le lit est étendu le défunt, les bras croisés sur la poitrine. Le saint étend sa main droite, comme pour l'aider à se lever ; à gauche, Egyppe regarde, dans l'attente du prodige, et derrière lui on aperçoit la tête d'un courtisan. Derrière saint Matthieu, deux personnages assistent au miracle.

Le roi fit publier dans toutes ses provinces : « Venez voir un dieu qui se cache sous une forme humaine. » Et le peuple accourut en portant des couronnes d'or et d'autres présents pour les offrir au nouveau dieu en même temps que des sacrifices. Mais l'apôtre le lui reprocha : « Je ne suis pas un dieu, dit-il, mais le serviteur du Christ. » — Matthieu se tient debout au centre, les mains ouvertes ; à droite un éthiopien, vêtu de blanc, l'adore à genoux. Au-dessus de cette figure, on voit Egyppe, le sceptre à la main ; à son côté et en arrière, un courtisan avance la tête pour admirer le thaumaturge ; de l'autre côté, trois éthiopiens sont agenouillés devant l'apôtre.

1 [illegible]

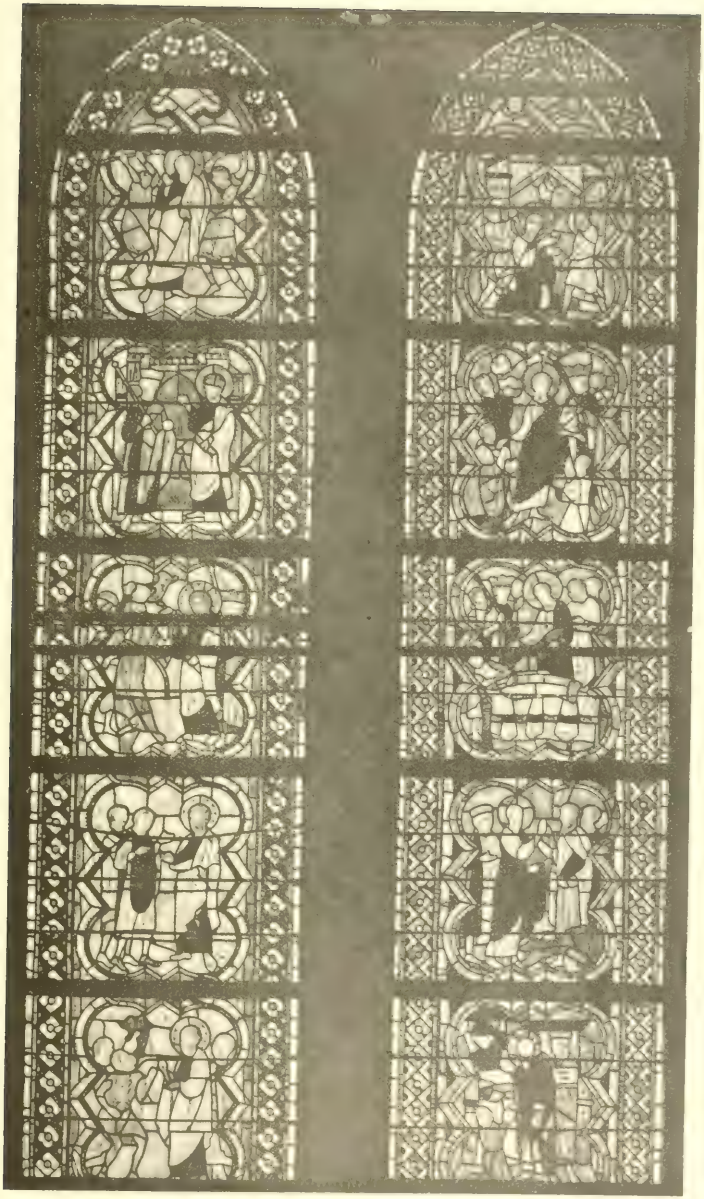


Fig. 5. — [illegible]

L'apôtre avait fait consacrer à Dieu Iphigénie, fille d'Egyppe ; mais Irtacus, qui avait succédé à Egyppe sur le trône, voulut épouser Iphigénie. Matthieu s'y opposa, disant que l'esclave ne pouvait aspirer à posséder l'épouse du Roi. Irtacus, irrité par ces paroles, le fit mettre à mort pendant qu'il priait devant l'autel. — On voit une façade violette entre deux tourelles jaunes ; le martyr agenouillé semble disjoindre les mains déjà unies pour la prière, lorsque deux bourreaux le frappent. Celui de gauche, en tunique bleue, lui enfonce à deux mains un poignard dans le corps ; l'autre, vêtu de blanc, le perce avec un javelot.

[illegible] VITRAUX DE LA BASILIQUE INFÉRIEURE D'ASSISE

Fragments dans la basilique inférieure. — La verrière représentant saint Simon et saint Jude Thaddée, fut dispersée pendant les restaurations du XVIIIe et du XIXe siècle. Il en reste les deux grandes figures des apôtres, la première dans la fenêtre de la chapelle de Saint-Pierre d'Alcantara, anciennement consacrée à saint André, la seconde dans la fenêtre de gauche de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. Bertini retoucha malheureusement les deux têtes.

La figure de saint Simon se détache sur l'azur du fond *(fig. 10)*. Son nom S. SIMON A. se lit encore aujourd'hui, en bas, sur un fragment retourné appartenant à une autre verrière [1]. Le nimbe jaune à rosettes brunes, contourné de pourpre, est original. Le saint est revêtu d'un manteau jaune très serré, avec des pans traînants. La main droite découverte, et la gauche enveloppée sous le manteau supportent un grand livre vert avec des fermoirs rouges et jaunes.

On ne peut plus lire le nom de saint Jude Thaddée, car la bande sur laquelle il avait été écrit a été remplacée par des verres à petites rondelles *(fig. 11)*. Autour de la très laide tête moderne, on voit encore l'ancienne auréole rouge avec ornements d'or. L'apôtre porte un manteau

[illegible] lettres. Il y [illegible] avant des lettres presque effacée

blanc et une robe violet-clair. Il tient dans ses mains découvertes un grand livre rouge. La teinte des chairs d'un ton violacé assez foncé ressemble à celle de saint Simon. Les deux figures sont tournées vers la droite. Il est certain que la verrière dont elles furent partie était placée du côté gauche de la nef de la basilique supérieure [1].

QUATRIÈME VITRAIL DU NORD DE LA NEF. — C'est le plus connu et le mieux étudié de tous. Il est dédié à saint François et à saint Antoine de Padoue. MM. Thode et de Mandach [2] en ont donné une description détaillée et nous nous contenterons d'une brève description. Nous renvoyons aux œuvres des deux savants critiques ceux qui désireraient de plus amples renseignements sur les sources auxquelles a puisé le verrier et sur la très grande importance iconographique des peintures.

Fig. 11. — FRAGMENT DE VITRAIL DE LA XIIIe SIÈCLE, À ASSISE (BASILIQUE SUPÉRIEURE).

A gauche, *saint François* (la tête a été refaite par Bertini, le nimbe à rayons rouges et jaunes renfermés dans une bande verte bordée de jaune, est original), est revêtu d'une tunique de couleur violette, et il a les mains et les pieds stigmatisés. Il est légèrement tourné vers la droite [3].

Les six médaillons qui s'étagent au-dessus *(fig. 12)*, ont un fond d'azur clair. Le premier représente le *Saint écoutant la voix du Crucifié, à Saint-Damien*. Au centre, on voit l'abside de la petite église. Le Christ, dont le corps contourné est du pur type du XIIIe siècle, a les pieds percés de deux clous. A gauche, le saint vêtu d'un froc vert-clair, se tient à genoux, les yeux fixés sur le Rédempteur.

Sur un siège placé sur un monticule vert est assis un jeune homme nu ; une ceinture est roulée autour des reins ; il s'appuie sur deux hautes béquilles ; sa jambe droite est pendante, l'autre tendue vers le saint qui, vêtu d'un froc violet-terreux, se courbe pour prendre le membre malade avec les deux mains. Vu l'extrême simplicité de la composition, il n'est pas facile, parmi les très nombreux miracles accomplis par saint François en faveur des estropiés, d'identifier celui qui est représenté ici. Thode y voit la guérison de Pierre de Narni, mais ce pourrait aussi bien être celle du fils d'un chevalier de Toscanella [4].

La vision du pape Innocent III. Le Souverain Pontife, coiffé de la tiare, vêtu de la chape rouge et de l'aube bleue, étendu sur son lit, tient le bras gauche le long du corps et [illegible] l'autre dans un geste d'étonnement, en voyant le saint, devant lui, soutenant avec son épaule le Latran tombant, représenté par un édifice polychrome, très abîmé, comme le reste de ce médaillon, par des retouches anciennes fort grossières.

1. Que l'on observe en effet, que les figures des Apôtres dans [illegible] place, sont tournées vers le maître-autel [illegible] c'est-à-dire [illegible]
2. *Op. cit.*
3. Celano, *Vita prima*, etc., éd. Amoni, c. XXIII, p. [illegible] 1899.
4. Sur le bas on lit encore : ANTV [illegible] CIS.

Les oiseaux [illegible]. François s'avance en soulevant d'une main son habit, et en dirigeant l'autre vers un groupe de sept oiseaux multicolores qui lèvent la tête pour le regarder. Au-dessus d'eux croît un arbre. Derrière le saint se trouve son compagnon, en froc violet, qui, les mains croisées sur la poitrine, contemple avec étonnement la scène.

Les Stigmates. La scène est divisée en deux médaillons ; dans le premier, le saint, vêtu d'un froc brun, plie le genou et ouvre les bras, en contemplant la vision céleste. Au fond, une montagne verte, avec une grotte fermée par une petite grille sur laquelle un faucon semble prêt à prendre son vol.

Au-dessous, le Crucifié, sous la forme d'un chérubin, avec le nimbe rouge, les ailes supérieures blanches, les bras verts, les cuisses violacées, vole au milieu, vu de face. La tête a été restaurée vers la fin du XIVe siècle. Sur les côtés sont deux petits arbres, à trois rameaux chacun.

Dans la verrière de droite, *saint Antoine de Padoue* est debout, vêtu d'un froc vert-clair. La tête est refaite malheureusement par Bertini, le nimbe est ancien, bleu, bordé de rouge[1].

Les six médaillons placés au-dessus du saint ont le champ violet-clair *(fig. 12)*. Le premier pourtant fut complètement renouvelé vers la fin du XIVe siècle ou dans les premières années du siècle suivant. Il représente le buste de saint Louis de Toulouse (s. LVDOVIC) comme l'a très heureusement deviné M. de Mandach, qui n'a pas réussi à en lire le nom. Il est vraiment fâcheux que ce médaillon ait disparu de ce vitrail qui constitue le plus précieux monument pour l'iconographie du saint de Padoue.

Le saint devant Ezzelino da Romano. Au milieu saint Antoine vu de profil, parle avec dignité au tyran qui, en face, debout, revêtu d'une cuirasse jaune, serre de la main droite son épée nue ; la tête est recouverte d'un casque blanchâtre. Derrière lui, on voit un guerrier vêtu de violet et d'azur, pendant que derrière le saint, le courtisan qui l'a introduit assiste à la scène, en manteau d'azur et en veste blanche.

Le saint délivre des prisonniers. A gauche s'élève la prison. C'est un édifice jaune, avec deux corniches bleues et quatre fenêtres arquées, alternativement bleues et violettes. Le saint, revêtu d'un froc jaune, un livre rouge-foncé dans sa main gauche, tend la main droite vers un homme vêtu d'une courte tunique verte ; derrière lui, on aperçoit la tête de six autres malheureux, miraculeusement sauvés par le saint.

Le saint sauve des naufrages dans la lagune de Venise. Saint Antoine, de profil, en froc vert, marchant sur les ondes bleu-clair, bénit avec sa main droite et saisit avec la gauche la proue du navire, à la voile triangulaire blanche. Dans la barque secouée par la tempête se trouvent accroupis cinq passagers vêtus alternativement de blanc et de bleu-clair.

L'apparition de saint François au chapitre d'Arles. La scène est divisée en deux médaillons, comme les *Stigmates de saint François*. Dans celui-ci, on voit saint Antoine, à droite, qui, les mains enfilées dans les larges manches de son froc, parle à cinq frères assis sur le terrain vert. Le premier, seul entièrement visible, est couvert d'un froc violet-terreux ; c'est frère Monold, qui eut la vision. Derrière eux s'élève une maisonnette verte au toit blanchâtre. Tous regardent en haut, avec des gestes de stupeur.

Saint François apparaît au milieu d'eux : il porte la tunique blanche, ouvre les bras et tient dans sa main gauche une longue banderole jaune, dont les lettres, que nous avons réussi à lire, [illegible] [illegible] LVNDICAT VOBIS DOMINVS.

1. [illegible]

Troisième vitrail du sud de la nef. — Simple et grandiose dans sa composition, ce vitrail offre au point de vue iconographique, un grand intérêt par la nouveauté d'une de ses représentations. Dans la partie inférieure (*fig. 13*), en face de la Vierge, debout qui porte l'Enfant Jésus, se trouve figuré le Christ, également debout et soutenant dans ses bras le Patriarche Séraphique. Au-dessus, sous des niches, apparaissent six grandes figures d'anges, qui sont parmi les plus solennelles et les mieux inspirées de toutes celles que le XIIIe siècle a jamais conçues. Il ne me semble pas probable que le dessein iconographique de l'auteur soit de considérer François comme fils du Rédempteur, placé en regard de Jésus, fils de la Vierge. Il est vrai que dans Thomas de Celano, comme dans saint Bonaventure, le *Poverello* s'entend appeler par la voix divine : « Fils », ou « Frère », mais cela ne peut être la source de notre iconographie, parce que nous trouvons ces appellations employées dans nombre de légendes de Saints. En tout cas, cette dé-

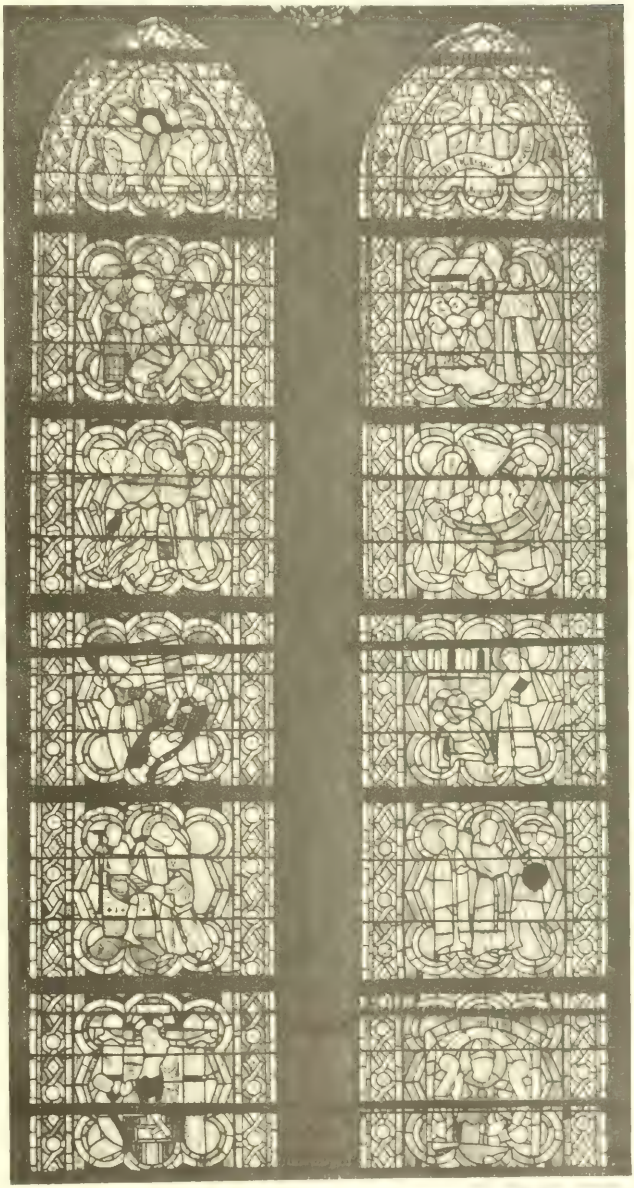


Fig. 13. — [illegible]

signation divine n'est pas une caractéristique de la vie de saint François, à moins que l'on veuille admettre que l'idée de l'artiste aurait été la présentation du saint faite par le Sauveur, à la vénération des fidèles, comme la Vierge qui, dans sa Majesté, leur présente son Fils chéri[1] : mais je crois probable que la présence des anges dans la partie supérieure du vitrail n'est pas une chose fortuite, et doit se rapporter iconographiquement à son concept général. Dans cette hypothèse, la source du sujet se trouverait dans saint Bonaventure qui écrivait dans le *Prologue* de la Légende Majeure : « Et pourtant, de la vraie prédiction de l'autre ami de l'Epoux, c'est-à-dire de l'apôtre et évangéliste Jean, [François] fut représenté non à tort sous la figure de l'Ange qui s'élève d'Orient, en ayant le signe du Dieu vivant... Hé bien, ce héraut de Dieu, aimable pour le Christ, imitable pour nous, admirable pour le monde, nous tenons pour certain que ce fut le serviteur de Dieu, François,... lequel, vivant parmi les hommes, fut le portrait de la pureté des anges, et à cause d'elle, il fut proposé comme exemple même aux parfaits sectateurs du Christ. Et vraiment, à penser ainsi, nous y sommes portés pieusement non seulement par la mission qu'il eut d'appeler à la pénitence et aux larmes, mais nous en trouvons aussi la preuve d'irréfragable vérité dans le témoignage du sceau, pareil à celui du Dieu vivant, c'est-à-dire de Jésus Crucifié, que l'on vit imprimé sur son corps non par la vertu de la nature, ni par l'habileté de l'art, mais par une merveilleuse puissance de l'Esprit du Dieu vivant[2]. » Les six anges que l'on voit dans ce vitrail ne sont certes pas représentés avec les symboles de l'apocalypse, mais ils assistent au triomphe du septième ange que le Rédempteur lui-même présente avec les mains et les pieds percés des stigmates et lui découvrant avec la main droite, la plaie du côté. Voilà peut-être le sens iconographique du vitrail.

En bas, à gauche, sous un fond de niche vert se détache le Christ, avec le nimbe d'or croisé de rouge ; il soutient saint François, d'un tiers plus petit. Celui-ci porte une croix et un

1. [illegible] de Chartres représente les quatre évangélistes portés sur les épaules d'Isaïe, [illegible] les prophètes sont leur tendant, mais ils voient plus loin. Il pourrait se rencontrer quelque analogie iconographique entre ce vitrail et celui d'Assise, en tenant compte toutefois de la diffé- [illegible] *op. cit.*, p. 2).

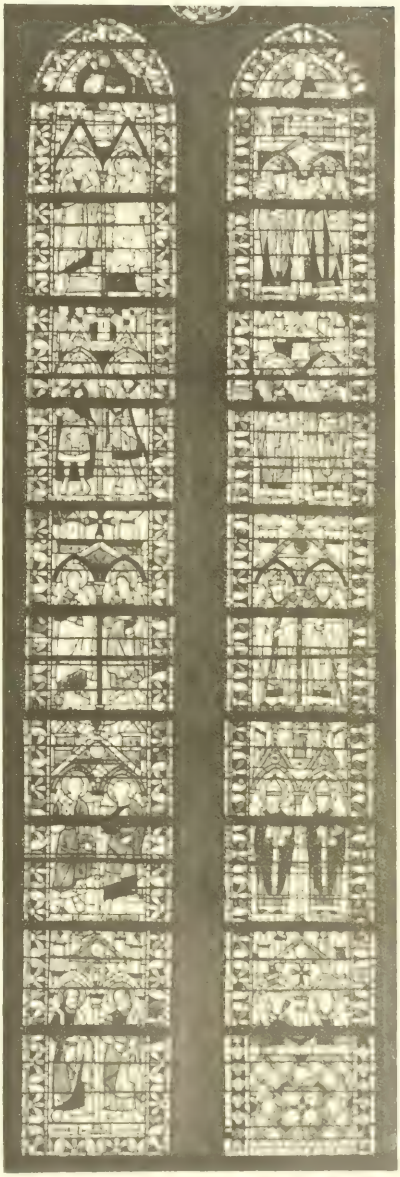
2. *Vita S. Francisci.* (Ed. Amoni, Roma, 1880, pp. 8-10.) Dans le chapitre « De Stigmatibus sacris » (p. 190), il rappelle [illegible] du Tau, les 144.000 serviteurs de Dieu. C'est un des sujets traités par [illegible] (Fresques du transept méridional)

livre ; la tunique du saint est violet-clair. Les têtes (comme toutes les autres de ce vitrail, à l'exception de celles des deux anges du haut,) sont d'horribles réfections de Bertini. Au-dessous, trois anges portent les sceptres ; ils sont vêtus de couleurs éclatantes mais malheureusement restaurées sans aucun soin.

A droite, sur un fond bleu, la Vierge en manteau rouge brodé d'or, en robe blanche et souliers verts porte l'Enfant Jésus, couvert d'un manteau bleu et d'une courte tunique jaune. Il soutient dans ses mains un objet presque effacé, peut-être un fruit ; son nimbe d'or est croisé de vert.

Comme ceux qui sont à gauche, les trois anges portent le sceptre et sont couverts de riches vêtements ; la figure du troisième, non retouchée, est vraiment grandiose [1].

Quatrième vitrail du sud de la nef. — Les dix prophètes dans la moitié gauche du vitrail se détachent sur un fond d'azur sous des arcades aigües, supportées par des colonnettes et surmontées de clochetons. Si pour quelques-uns d'entre-eux, on ne lisait pas encore maintenant le nom écrit à leurs pieds, on pourrait penser que ce sont des apôtres. Non seulement ils portent comme ceux-ci, le manteau et la robe (sauf Daniel et Ezéchiel représentés en costume de guerriers), mais ils ont aussi pour signe distinctif, le livre ou la banderole. Les têtes elles-mêmes, grandioses et farouches, rappellent celles des apôtres. Dans les verrières françaises, les prophètes sont placés quelquefois en face des prédicateurs de l'Evangile et, iconographiquement, ils ne s'en



1. Quoique le concept iconographique de la verrière me semble dériver du passage de saint Bonaventure cité plus haut, j'exprime cependant ici, sous forme de pure hypothèse, l'opinion qu'il pourrait s'agir de quelque scène plus historique et plus franciscaine. La Vierge, le Christ, saint François et les anges, voilà les figures qui paraissent dans la concession de la célèbre indulgence du 2 août, appelée *le Pardon d'Assise*. Les études de M. Sabatier ont démontré la réalité du fait. Il est vrai que le premier récit du miracle est trop postérieur *Liber Indulgentiae Sanctae Mariae de Angelis* puisqu'il a été fait par frère François de Bartolo d'Assise, qui vécut vers le milieu du XIVe siècle, mais les témoignages plus anciens ne manquent pas. Je n'entends pas dire que ce vitrail représente la vision miraculeuse ; les premiers exemples que nous en ayons ne sont pas antérieurs à la fin du XIVe siècle ; mais la présence de tous ses éléments iconographiques réunis ici, dans ses protagonistes, doit être remarquée.

distinguent que par le bonnet conique des Hébreux. Cette caractéristique aussi fait défaut à Assise. Il semble que l'artiste en les représentant collectivement ait voulu leur enlever tout attribut qui pût les individualiser. En effet, aucun d'eux ne déploie dans une banderole le texte de ses prophéties, comme on le voit en Italie, dans les cathédrales romanes de Crémone et de Ferrare, et dans les peintures de Cimabue, à l'abside de la Basilique. Dans le médaillon circulaire qui domine, le Messie, le Désiré d'Israël, tient la main gauche sur le Livre de vie ouvert, mais ne bénit pas de la droite. L'œuvre de la Rédemption n'était pas encore accomplie. A droite, au contraire, alors qu'il réapparaît au-dessus des docteurs de l'Eglise, des Martyrs et des Confesseurs, le geste de la bénédiction est solennel ; l'humanité réconciliée avec Dieu, peut monter jusqu'à Lui par l'enseignement de l'Eglise, et l'exemple des saints.

La verrière a subi certainement des déplacements partiels, surtout dans la moitié de droite, où les quatre docteurs de l'Eglise ne se trouvent plus rapprochés. Cependant, grâce au dessin architectural qui est reproduit dans chaque compartiment, il est facile de remettre chaque morceau à sa place. Une restauration de la fin du XIVe siècle a, en outre, remplacé par un bel ornement géométrique une grande partie de l'un des vitraux.

La verrière de gauche représente de bas en haut *Isaïe* et *Jérémie*, puis *Michée* et *Amos*, *un prophète* et *Jonas*, *Ezéchiel* et *Daniel*, *deux prophètes* mal restaurés et qu'on ne peut identifier[1]. A droite sont *saint Laurent* et *saint Etienne*, *saint Jérôme* et *saint Grégoire*, *saint Nicolas de Bari* et *saint Martin de Tours*, *deux saints évêques et martyrs*, dont les figures furent refaites dans des restaurations du XIVe et du XIXe siècle : *saint Ambroise* et *saint Augustin*[2].

J. CRISTOFANI.

1. On lit encore les noms : ESAIAS PRPHA — HIEREMIAS PRPHA — MICHEAS PROPHETA — AMO[S] PROPHA — IONA PPHA — EZECHIEL PROPHETA — DANIEL PPHA.

2. Saint Laurent et saint Etienne, dont la légende a disparu, portent la dalmatique et la palme du martyre. Saint Jérôme, docteur de l'Eglise, se trouve près de S. GREGORIVS ; plus haut on lit encore S. AMBRO[SIVS], SANCTVS AVGVSTINVS, et entre les quatre docteurs quelque restaurateur a placé S. NICOLAVS et S. MARTINVS.

MÉLANGES

Sculptures espagnoles signées et datées

Parmi les sculptures inédites que nous avons eu la bonne fortune de découvrir en Espagne se trouvent deux œuvres d'un auteur inconnu jusqu'ici en dehors de la péninsule. Toutes les deux étant signées, datées et portant le nom du lieu où elles ont été exécutées, seront désormais des pièces intéressantes pour l'histoire de la sculpture espagnole qui depuis une dizaine d'années a fait, en France, l'objet des études de MM. L. Bonnet [1], P. Lafond [2], M. Dieulafoy [3] et E. Berteaux [4].

Mais d'abord il nous faut donner la place d'honneur à un objet d'art, conservé dans le musée provincial de Valladolid et qui a joué un rôle incontestable dans la création des deux œuvres inédites que nous allons décrire. Bien que cet objet d'art ne soit pas inconnu, nous en donnons ici une reproduction *(fig. 1)*, qui permettra la comparaison : et puisqu'aucune description de cette sculpture sur bois n'a été publiée jusqu'ici, nous insérons dans cet article celle que nous avons écrite dans le musée même qui s'honore de lui donner l'hospitalité.

L'artiste a voulu représenter un trait du martyre de saint Paul que l'histoire et la tradition nous ont transmis : l'apôtre eut la tête tranchée et aux trois bonds qu'elle fit en tombant jaillirent trois fontaines. La sculpture de Valladolid représente donc une tête de saint Paul, coupée, à peu près de grandeur naturelle, adhérant à un rocher d'où s'échappent trois ruisseaux en miniature. Le rocher repose sur une base triangulaire, formée d'un tore et d'un bandeau que soutiennent trois feuilles d'acanthe recourbées et des griffes d'animaux. Cet objet d'art est entièrement peint et il mesure $0^{m},53$ de hauteur. En avant, sur la tranche du bandeau noir qui relie les feuilles d'acanthe on peut lire l'inscription suivante en lettres d'or qui tendent à s'effacer de plus en plus :

D. N. Al. V. Abrille y Ron en Madrid 1707

C'est donc à Madrid qu'Alonso Abrille y Ron exécuta cette sculpture pour le couvent de Saint-Paul de Valladolid d'où elle est passée au musée de la même ville. La physionomie de l'apôtre est encore ici celle que Nicéphore Callixte nous a fait connaître : face amaigrie et vieillie par les fatigues de l'apostolat, front chauve, œil intelligent, barbe longue et fournie. De la bouche bien ouverte la langue rougie s'avance jusqu'à la lèvre inférieure ; les pupilles des yeux sont fortement élevées, les joues et le nez contractés. Les chairs sont peintes au naturel ; la barbe, les sourcils et les cheveux sont gris. La longue barbe de l'apôtre a été comme fouettée à gauche par un coup de vent et, ainsi, se voit fort bien l'affreuse coupure du cou tout sanguinolent. Les yeux sont en verre et les dents en ivoire. Le lit des ruisseaux qui serpentent à droite et à gauche du chef de l'apôtre est semé de vrai sable,

1. *Les trésors de Valladolid. La sculpture sur bois au musée de Valladolid*, [illegible] des Beaux-Arts, Paris, [illegible]
2. *La sculpture espagnole*, Paris, 1908.
3. *La Statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908.
4. *Histoire de l'Art* de A. Michel, (t. II, III, et IV).

[illegible] minces aiguilles de verre unissent les deux rives pour figurer l'eau transparente. L'énoncé de pareils procédés ultra-réalistes et quelque peu enfantins revêt, sur une page imprimée, une bien grosse importance et, aussi, un caractère défavorable à une œuvre quelconque, fût-ce un chef-d'œuvre comme celui d'Alonso Abrille : mais nous assurons bien le lecteur qu'en face de la sculpture même ces éléments nécessairement secondaires : on les remarque peu, on les oublie vite et on va droit à l'expression

I. ROULIN, phot.

[illegible] DE SAINT PAUL SUR UN ROCHER, par Alonso ABRILLE. (Musée de Valladolid.)

intense de cette belle tête de vieillard et de saint au regard avide des clartés éternelles. La soif qu'avait l'apôtre d'être uni au Christ[1] et son ravissement jusqu'au troisième ciel[2] viennent aisément à l'esprit, lorsqu'on examine cette œuvre d'une inspiration mystique si puissamment formulée. Vraiment il est rare de trouver une sculpture empreinte à la fois d'un caractère religieux aussi profond et [illegible] aussi [illegible].

1. [illegible] cum Christo. *Epist. ad Philippenses*, I, 23.
2. [illegible] usque ad tertium coelum. *Epist. ad Corinthios*, XII.

Cet ouvrage du maître de Madrid était bien fait pour influencer un jeune artiste, pour tenter son talent, pour s'imposer à titre de modèle à copier ou du moins à imiter : et tel fut précisément son rôle bienfaisant. Achevé en 1767, il fut livré au couvent de San Pablo de Valladolid où il dut impressionner un artisan de la même ville castillane qui essaya de le reproduire : il s'appelait Philippe Espinabete : ce nom n'a été publié dans aucun ouvrage français traitant d'art espagnol. Le morceau de sculpture inspiré par celui du maître Abrille est, lui aussi, conservé au musée de Valladolid *(fig. 2)*. Il porte un phylactère sur lequel on lit

PHILIPVS ESPINABETE
ME FECIT - VALLADOLID
ANNO 1760.

Fig. 2. — Tête de saint Paul ; par Philippe Espinabete, de Valladolid.

Que cette sculpture ne soit pas aussi belle que celle du couvent de San Pablo, ouvrée cinquante-trois ans auparavant, nul n'aura la pensée de le contester après une comparaison rapide des deux pièces. Nous passerons vite sur l'œuvre d'Espinabete qui ne mérite pas un examen prolongé.

La petite pièce de bois a conservé gauchement sa forme quadrangulaire et, sur le fond qui représente quelques saillies rocailleuses, se détache en haut-relief la tête de saint Paul qui rappelle celle d'Abrille, mais lui est sensiblement inférieure. La barbe n'a pas la même finesse ; la bouche manque d'expression, le nez et les joues sont un peu bouffis, les yeux surtout n'ont ni la même beauté ni la même pénétration sublime. Ce n'est en somme qu'une copie assez faible, une œuvre de débutant sans doute[1].

Par bonheur nous avons trouvé, bien loin de Valladolid, dans un [illegible]

1. Elle a été signalée par J. Mélida y Monzo *Estudios bibliográficos* [illegible] Valladolid Madrid, 1898-1901, p. 633.

Castelle, un autre objet d'art du même Espinabete, une autre tête coupée, une autre sculpture sur bois, mais celle-ci plus jeune de quatorze ans et constituant une œuvre d'art tout à la gloire de son auteur [1].

Le thème qui a inspiré l'artiste n'est plus ici emprunté au martyre de saint Paul, mais à celui de saint Jean-Baptiste. Tout le monde connaît la passion d'Hérode Antipas pour Hérodiade, sa belle-sœur, le rôle de Jean, nouvel Elie, qui rappela énergiquement les droits de la morale outragée, la danse de Salomé au jour anniversaire de la naissance d'Hérode, la promesse de celui-ci d'octroyer à la jeune danseuse tout ce qu'elle lui demanderait, la réponse immédiate : « Da mihi in disco caput Joannis Baptistae » et la décapitation de celui que le tétrarque lui-même savait « justum et sanc-

T. Kuttin, phot.

Fig. 3. — TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, par Philippe ESPINABETE.

tum [2] ». De là le motif connu sous le nom de « Caput sancti Joannis in disco », motif très populaire au moyen âge et qui devint le signe distinctif des confréries de la miséricorde dont les membres accompagnaient au supplice les condamnés à mort, les ensevelissaient et priaient pour eux [3]. Ce motif a été reproduit dans presque tous les pays de l'Europe, à partir du XIVe siècle, dans les provinces mosanes et rhénanes, en France et en Espagne, en Hollande aussi bien qu'en Italie. Des peintres comme Jacob Cornelisz, Simon Vouet, B. Luino, A. Solario, G. Reni, des sculpteurs et des orfè-

1. [illegible] de lui assurer, si possible, la possession de cet objet d'art qui est sa gloire et [illegible] comme la richesse de l'église. Ceux qui savent à quel point amateurs et brocanteurs [illegible] comprendront et peut-être nous approuveront.

2. S. Mathieu, XIV, 3-11. — S. Marc, VI, 17-27.

3. [illegible] belle tête de saint Jean-Baptiste dans un plat a été publié par [illegible] *Revue de l'art chrétien*, 1905, p. 289.)

vres qui n'ont pas signé leurs œuvres, se sont complaisamment à reproduire [illegible] saint Jean dans un plat. Espinabete ou plutôt Spinabete, lui, a cette fois encore signé et daté le morceau de sculpture qui nous occupe : il a écrit sous le plat, au fond d'une petite cavité rectangulaire, ménagée précisément pour protéger cette écriture :

Fig. 1. — TÊTE DE SAINT JEAN [illegible]

[illegible] SPINABETE
ME FACIEBAT FAE.
ANNO DI [illegible]

Nous reproduisons le chef du martyr, vu de face, [illegible] dans [illegible] encadré par le même plat qui semble alors former [illegible] (fig. 1). [illegible]

[illegible] mesure [illegible] diamètre : la tête a 0m,32 depuis la coupure du cou jusqu'à la mèche supérieure des cheveux : elle est peinte au naturel et, pour l'artiste espagnol du XVIIIe siècle, le naturel a été ici la tête d'un mort toute imprégnée encore des horreurs du supplice. Les couleurs, ternes et blafardes, sont appliquées sur une face amaigrie, contractée et tourmentée, sur un cou qui vient d'être atrocement tranché et d'où le sang jaillit tout à l'entour. Les yeux sont fermés dans leurs orbites profondément creusées ; le front est sillonné de rides ; la bouche entr'ouverte laisse voir la langue et les dents : les cheveux sont divisés, contournés et taillés avec une audace superbe. Tout est pris sur le vif : c'est effroyant, lugubre, quelque peu violent, mais parfaitement vrai. Celui que nous appelions tout à l'heure un artisan était passé maître dans la science et la traduction pratique du réalisme.

On peut assurément avoir et garder ses préférences pour des œuvres d'art datant d'une autre époque et inspirées par un autre esprit ; il n'en est pas moins vrai que si le critique fait abstraction de son tempérament, entre dans les instincts des sculpteurs espagnols du XVIIIe siècle, épouse leurs sentiments, repense leurs pensées et reproduit en lui-même leur état intérieur, il comprendra l'artiste de Valladolid, il saisira et appréciera le caractère important et dominateur de son œuvre.

En pénétrant la tête du Précurseur de la souffrance vraie mais terrible qui vient de mettre un terme à la vie présente, le réalisme sans mélange de Spinabete a produit un chef d'œuvre. En illuminant sa tête d'apôtre des aspirations vers la vie future, le mysticisme d'Abrille a produit un autre chef-d'œuvre.

Dom E. Roulin.

Broderies et orfrois brodés de la fin du XVe et du XVIe siècle de la collection Tello-Champagne à Dreux

Parmi les pièces de tout premier ordre qui forment la collection Tello-Champagne à Dreux, l'une des plus remarquables est sans contredit une parure sacerdotale complète en broderies de soie et orfrois, composée de la chasuble, de l'étole, du manipule, du voile et de la palle. En parfait état de conservation, cet ornement est tel qu'un montage maladroit du XVIIIe siècle l'a laissé. Il provient sans qu'on puisse préciser, des environs de Dreux ou de la ville même. Sa richesse fait supposer qu'il a dû appartenir à une abbaye ou à une église considérable comme à la collégiale Saint-Etienne. Il n'est pas homogène, mais se compose de quarante-six morceaux appartenant à cinq groupes, que nous avons pu différencier par l'iconographie et la facture spéciale de chacun.

La face postérieure de la chasuble, dont nous donnons la reproduction (*fig.*) est ornée de onze sujets. Le sujet principal, formant la partie haute de la croix et la traverse, représente la Vierge et saint Joseph agenouillés en adoration de chaque côté de l'enfant Jésus, couché sur le gazon. L'âne et le bœuf, en arrière-plan, le contemplent : un ange dans le ciel, montre l'étoile figurée tout en haut de la croix, cachée par la dentelle du col. Au-dessous quatre personnages, deux saintes, saint Pierre et saint Paul, complètent la croix. On distingue encore autour de la croix saint Mathieu, saint Jacques le Majeur, saint Christophe portant l'enfant, sainte Barbe et saint Barthélemy ; enfin trois panneaux à deux personnages : un religieux tenant une banderole sur laquelle se lit *Jacob*, avec saint Paul ; ce même religieux, mais avec la devise *David* et saint Barthélemy : un troisième religieux, avec saint Jude ou saint Simon.

Sur la face antérieure on retrouve saint Jacques le Mineur, sainte Marthe, saint Jude, saint Laurent, saint Barthélemy, sainte Madeleine, saint Paul, saint Barnabé, saint Simon, sainte Barbe et un inconnu.

Sur l'étole composée de sept pièces mutilées sont figurés saint Barthélemy, sainte Marthe, saint Jacques le Majeur, saint Jean, saint Pierre, et deux inconnus ; sur le manipule : saint Etienne, saint Jude, saint Benoît (?) et un inconnu ; sur le voile, composé de dix morceaux de différentes gran-

deurs et coupés pour faire un carré, saint Jacques le Majeur, saint Laurent, saint Thomas, saint Paul, saint Denis, sainte Madeleine, sainte Catherine et trois inconnus ; sur la palle, composée de deux pièces : saint Étienne et saint Jacques le Mineur.

Ces quarante-six sujets se classent comme facture en cinq groupes. Le premier comprend les trois pièces formant la grande croix du centre de la chasuble. Ce morceau, qui nous paraît d'origine italienne, est le plus ancien et peut remonter au milieu du XVe s. Il est en soie tissée sur fond d'or repiqué, les figures au petit point, l'architecture brodée en relief. L'ensemble, sauf quelques taches bleu vif dans les vêtements, est d'un ton rose très doux. Les personnages forment ce qu'on appelle des « images en couples relevées en architecture ». Il semble bien que cette croix ait été faite pour être sur un fond de damas ou de brocard. Malgré une certaine naïveté de dessin, c'est un morceau de tout premier ordre.

Le deuxième groupe comprend treize morceaux : cinq dans le dos de la chasuble, six dans le voile et deux dans la palle. Il est plus récent que le premier groupe : comme travail, l'architecture est presque renaissance; les niches sont couvertes de coquilles au lieu d'être voûtées sur nervures. Les personnages sont seuls au lieu d'être par « couples », ils sont enfin beaucoup plus grands d'échelle. Il est à remarquer également que chaque sujet ne se raccorde pas avec celui placé au-dessus. Trois formeraient une bande trop courte et quatre une trop longue, ce qui nous porte à croire qu'ils proviennent d'un parement d'autel.

Le troisième groupe ne comprend que les trois panneaux de la chasuble où sont représentés les trois religieux portant des banderoles. Ce sont certainement les trois plus belles pièces de cet ensemble. La broderie en est d'une finesse sans égale, le dessin remarquable et la coloration des plus harmonieuses. Les tons des soieries sont nuancés avec un soin tout particulier et tellement conventionnels qu'on ne peut s'empêcher de songer qu'ils ont dû être copiés sur un modèle d'orfèvrerie, peut-être sur des émaux. Nous le croirons d'autant plus [illegible] rappelle le triptyque en émail de Limoges de la collection Didier-Petit [1], où les figures de saint Jacques

CHASUBLE DE [illegible]

1 *Revue*, 1910, p. 328.

et de sainte Catherine sont placées sous des dais identiques à ceux de notre broderie. Ce doit être également un parement d'autel démonté.

Le quatrième groupe se compose de neuf sujets, cinq sur le devant de la chasuble et quatre aux bords du voile. D'une iconographie bien inférieure aux précédents, il se distingue à première vue, par un détail bien caractéristique : dans le haut de chaque niche et sous les petites coupoles se voit une sorte d'appareil de pierres ou de briques, indiqué par du fil rouge vif ; de plus chaque personnage est sur un sol de verdure au lieu d'être sur des dallages ou des socles de pierre comme les autres. Les personnages sont placés par bandes et sont reliés les uns aux autres par le haut ; il semble donc qu'ils appartiennent à une chasuble démontée.

Le cinquième groupe se compose de dix-huit sujets, sept sur le devant de la chasuble, sept sur l'étole et quatre sur le manipule. Ce sont également des bandes d'orfroi qui proviennent d'une chasuble ou d'une chape épiscopale. On les distingue facilement des précédents par un dessin plus mou, une coloration plus terne, et aussi par les auréoles des saints qui sont toutes colorées et entourées d'un fil assez gros en torsade rouge et blanche, ou bleue et blanche.

Tels sont les éléments divers que nous avons pu découvrir dans cette parure, et qui expliquent la répétition de certains personnages, qui d'ailleurs ne se retrouvent jamais deux fois dans le même groupe Mais si cette variété nuit un peu à l'ensemble, elle permet du moins d'admirer dans un même ornement une série d'échantillons de broderies et d'orfrois de la fin du XVe s. et du commencement du XVIe, que nous pouvons, sans craindre la comparaison, rapprocher de la croix de Düsseldorf, des *Saints* du musée de Cluny, des orfrois du musée de Berne et de la chasuble de la collection de Farcy [1]

Albert Mayeux.

1. Farcy, de, *La broderie du XVe s. à nos jours*, t. II, p. 63-68.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 12 juillet.* — M. Dieulafoy lit une communication du R. P. Jerphanion, sur la mission accomplie par lui en Cappadoce en 1911. Il se propose de préparer une publication des peintures qu'il a découvertes en 1907 dans les chapelles souterraines. Il en a rapporté de nombreuses photographies et a découvert de nouveaux monuments dont une chapelle qui peut remonter au VIIIe siècle et des inscriptions qui permettent d'en établir une chronologie plus rigoureuse. M. Millet fait ressortir l'intérêt scientifique de ces découvertes qui permettent de reconnaître et de caractériser nettement les deux traditions, l'une grecque, l'autre orientale dont s'est inspiré l'art byzantin. M. Dieulafoy marque les rapports étroits de ces peintures avec les sculptures rupestres sassanides et les miniatures des manuscrits persans les plus anciens.

Séance du 6 septembre. — M. Héron de Villefosse communique, au nom du R. P. Delattre, correspondant de l'Académie à Carthage, un très intéressant rapport sur l'exploration des dépendances de la grande basilique de Damas-el-Karita.

Ces dépendances comprenaient deux chapelles et plusieurs chambres occupées par des sépultures. Le R. P. Delattre y a découvert des sarcophages, plusieurs inscriptions chrétiennes, des mosaïques et divers objets.

Dans une tranchée creusée à l'opposé du chemin de Sidi-ben-Said, il a trouvé un édifice circulaire de 9 à 15 mètres de diamètre dans lequel il put pénétrer par la partie supérieure. La suite des fouilles lui montra bientôt la disposition de cette rotonde souterraine pavée en mosaïque formant une salle exactement ronde entourée jadis de seize colonnes de granit. Entre les colonnes se trouvaient de hautes niches descendant jusqu'à la mosaïque. Cet important monument, aujourd'hui une des principales curiosités archéologiques de Carthage, paraît avoir été d'abord un baptistère, converti plus tard en chapelle avec une destination différente.

A la fin de son rapport, le P. Delattre signale la découverte d'une curieuse lampe chrétienne ornée d'un poisson dans sa partie centrale. Les bords de la lampe portent des lettres en relief disposées circulairement et se présentant à l'envers, dont l'explication paraît difficile. On lit d'un côté « AVBCIA », de l'autre côté RIISI. Ces dernières lettres sont suivies de quatre caractères qui semblent appartenir à l'écriture néo-punique. Il serait intéressant de publier le dessin de cette lampe que le P. Delattre a confiée à M. Héron de Villefosse et qui paraît remonter au VIe siècle de notre ère. Il y a là une petite énigme à résoudre.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 3 juillet.* — M. Prinet entretient la Société de la désignation de saint Jean-Baptiste par un Agneau placé sur un livre ouvert, emblème qui, d'après Mgr Battifol, désigne le Nouveau Testament substitué à l'Ancien.

Séance du 10 juillet. — M. le comte Durrieu offre à la Société, de la part de M. Martin Le Roy, une belle publication de la Société française de reproduction des manuscrits à peintures. Il s'agit de la reproduction remarquable des miniatures d'un manuscrit original du XVe siècle, *les Heures d'Usage d'Angers*. Ce manuscrit a appartenu successivement aux familles d'Urfé, de Roban Soubise, de Hamilton et au musée de Berlin.

M. Bruston et Mgr Battifol entretiennent la Société des origines du symbole du poisson dans l'iconographie chrétienne.

M. Lefèvre présente les photographies d'une cloche offerte, au début du XVe siècle, par Jean, duc de Berry, à l'église Notre-Dame d'Étampes. Elle porte un bas-relief qui représente un motif iconographique, *le Christ souriant, vêtu, avec bordure et nimbe*, motif qui, d'après M. Mâle, a été introduit d'Italie en France à l'époque indiquée.

M. Boirot parle des fouilles faites à Bourbon-Lancy sur et autour de l'emplacement de l'église Saint-Martin. On a retrouvé des restes d'une époque antérieure à l'église, quelques sarcophages de l'époque carolingienne, et une inscription incomplète dans laquelle le nom de la divinité (Damona) semble associé à celui d'Apollon (Borvo). L'église dédiée à saint Martin a pu être élevée sur l'emplacement d'un temple païen.

Séance du 17 juillet. — M. Bruston ajoute quelques remarques à la communication qu'il a faite à la séance précédente. Il pense que le symbole du poisson représentant le Christ a dû être adopté en un temps de persécution et dans un pays de langue grecque.

Société de l'histoire de l'Art français. — *Séance du 5 juillet.* — M. A. Roux étudie les traces de la Renaissance dans les églises de la région d'Anet ; il relève une influence certaine de la chapelle de Diane de Poitiers dans une chapelle de l'église de Mézières-en-Drouais.

Touring Club de France. Comité des sites et monuments pittoresques. — *Séance du 2 juillet.* — Parmi les demandes de classement présentées par le Comité et qui ont reçu une suite conforme, nous relevons les édifices suivants :

Basses Alpes. Senez. Eglise des XIIe et XIIIe s.
Cantal. Montsalvy. Eglise.
Cher. Avord. Eglise du XIIe s. — Chalivoy Milon. Eglise du XIe s. — Coust. Eglise romane. — Cuffy. Eglise du XIIIe s. — Chaumières. Eglise du XIIe s. — Germigny L'Exempt. Clocher et porche de l'église. — Léré. Crypte et porte ouest de l'église. — Primelles. Eglise du XIe s. — Saint-Hilaire-en-Lignières. Transept, chœur et crypte de l'église. — Vereaux. Portail ouest de l'église.
Creuse. Toulx-Sainte-Croix. Eglise romane.
Gers. Marciac. Eglise et couvent des Augustins.
Ille-et-Vilaine. Saint-Suliac. Clocher et porche de l'église. — Fougères. Eglise Saint-Sulpice. — Saint-Malo. Ancienne cathédrale (moins le clocher).
Indre. Lourdoueix-Saint-Michel. Façade de l'église.
Lot. Livernon. Clocher et abside de l'église. — Puy-l'Evêque. Clocher et l'église.
Marne. Damery. Eglise. — Lavannes. Eglise du XIIIe s. — Sarry. Eglise du XIIIe s. — Sézanne. Eglise des XVe et XVIe s. — Soudron. Eglise. — Thibie. Eglise du XIIe s. — Troissy. Eglise du XVIe s.
Meurthe-et-Moselle. Pont-à-Mousson. Petit Séminaire.
Deux-Sèvres. Beaussais. Abside et chœur du temple protestant (ancienne église du XIIe s.).
Vienne. Saint-Sauveur-de-la-Foucaudière. Eglise.

Par décret les anciennes églises métropolitaines et cathédrales, toutes classées déjà parmi les monuments historiques, sont affectées avec leurs dépendances au service de l'administration des beaux-arts. En voici la liste :

Agen, Aire, Aix, Ajaccio, Albi, Amiens, Angers, Angoulême, Annecy, Arras, Auch, Autun, Avignon, Bayeux, Bayonne, Beauvais, Belley, Besançon, Blois, Bordeaux, Bourges, Cahors, Cambrai, Carcassonne, Châlons, Chambéry, Chartres, Clermont, Coutances, Digne, Dijon, Evreux, Fréjus, Gap, Grenoble, Langres, Laval, Limoges, Luçon, Lyon, le Mans, Marseille, Meaux, Mende, Montauban, Montpellier, Moulins, Moutiers, Nancy, Nantes, Nevers, Nice, Nîmes, Orléans, Pamiers, Paris, Périgueux, Perpignan, Poitiers, le Puy, Quimper, Reims, Rennes, la Rochelle, Rodez, Rouen, Saint-Brieuc, Saint-Claude, Saint-Dié, Saint-Flour, Saint-Jean-de-Maurienne, Sées, Sens, Soissons, Tarbes, Toulouse, Tours, Troyes, Tulle, Valence, Vannes, Verdun, Versailles, Viviers.

Cette mesure est uniquement destinée à remédier à une situation irrégulière au point de vue administratif.

En effet, depuis la séparation des Eglises et de l'Etat, le culte ayant cessé de constituer un service public, la plupart des questions intéressant les cathédrales, en tant qu'édifices appartenant à l'Etat, doivent être résolues par l'administration des beaux-arts.

C'est ce qui résulte de la loi de finances du 17 avril 1906, qui a transféré au budget de cette administration les crédits applicables à la conservation et à la restauration de ces monuments.

Il ne s'agit d'ailleurs, en l'espèce, que d'une simple mesure d'ordre qui ne peut influer en rien sur la destination légale des monuments précités. Ceux-ci demeurent, en l'absence d'association cultuelle, à la disposition des fidèles et des ministres du culte pour la pratique de leur religion, ainsi que l'a expressément prescrit l'article 5, paragraphe premier, de la loi du 2 janvier 1907.

Angers. — Le nouveau Musée serait menacé d'une dépossession par le service des ponts et chaussées. Espérons que ce projet sera abandonné car il compromettrait la sécurité des magnifiques tapisseries qui proviennent de la cathédrale et dont les plus célèbres sont les séries dites de la *Passion*, sept pièces du début du XVIe siècle ; de l'*Invention de la croix*, trois pièces datées de 1615 ; de la *Vie de saint Saturnin*, trois pièces du XVIe siècle, et surtout la célèbre tenture de l'*Apocalypse*, comprenant soixante-dix-huit tableaux en sept panneaux, tissés par Nicolas Bataille entre 1377 et 1400.

Aubeterre. — La curieuse église monolithe de cette localité vient d'être classée parmi les monuments historiques. Elle comprend une nef flanquée d'un bas-côté et une abside en cul-de-four ; une galerie ajourée, ménagée au-dessus du collatéral du chœur et de la porte, forme une sorte de triforium ; dispositions plus curieuses que celles des églises analogues, creusées dans le rocher, de Sutri, de Fontgombaud et de Saint-Emilion. Elle renferme en outre un mausolée roman, qu'on suppose être celui d'un duc d'Aubeterre qui est aussi monolithe et composé de deux massifs polygonaux superposés, décorés d'une arcature.

Bourget (Le). — Le sous-secrétariat des Beaux-Arts vient de classer comme monument historique, sur la proposition de la Commission, l'église du

Bourget, dont nous avons signalé récemment l'état de délabrement[1] : son entretien par le service des Monuments historiques devra permettre de préserver ce monument de toute transformation susceptible de modifier son aspect, demeuré intact depuis quarante ans et associé à de si glorieux souvenirs. »

Dijon. — Le conseil municipal continue de bien mériter de ceux qui tiennent à la conservation des beautés monumentales léguées par le passé au présent. Après la belle échauguette Renaissance de la rue Vannerie, la maison dite des Cariatides, le petit château de la Colombière qui fait perspective au parc créé par les Condé au XVIIe siècle, la ville vient d'acquérir avec le concours de l'Etat, l'ancien hôtel Chambellan dit traditionnellement, on ne sait trop pourquoi, des Ambassadeurs d'Angleterre. C'est une construction remarquable de la fin du XVe siècle, un véritable hôtel de Cluny dijonnais, malheureusement enveloppé dans des constructions très modernes, mais intact et le plus beau spécimen qui soit en Bourgogne d'une habitation privée dans le style médiéval à sa dernière période. L'hôtel Chambellan, monument historique, fut déclassé à la requête d'un précédent propriétaire ; le classement définitif qui est la condition du concours de l'Etat, va le préserver à l'avenir de toutes aventures.

Reste à conquérir la chapelle, une des parties les plus intéressantes, qui par l'effet d'un ancien partage, fut détachée du corps de logis principal, rue des Vosges, 34, pour être incorporé au n° 3 de la rue Musette. Mais des négociations sont déjà entamées pour réunir ce qui a été divisé et tout fait espérer qu'elles aboutiront.

Musée archéologique. — De grandeur un peu plus que nature *(fig.)*, cette tête du XVe siècle porte au catalogue le n° 1350 et est donnée comme une *Tête de moine*. On y a vu un saint Antoine ; pour d'autres, et j'incline volontiers à cette manière de voir, elle appartiendrait plutôt à un personnage d'un *Ensevelissement du Christ*. Toutefois dans les *Sépulcres*, les deux hommes, les *Nicodèmes*, ont le plus souvent la tête nue ou portent le chapeau hébraïque. Quoi qu'il en soit, malgré ses mutilations, cette tête fait penser et sans trop souffrir du rapprochement, aux *Prophètes* du *Puits de Moïse*, à la Chartreuse de Dijon. On la peut donc attribuer sinon à l'atelier même de Claus Sluter, du moins à son école et à sa tradition directe.

HENRI CHABEUF.

Gonesse. — L'église, un des plus remarquables monuments des environs de Paris, vient d'être en partie restaurée, par les soins du service des Monuments historiques ; mais depuis plusieurs mois, les échafaudages ont été enlevés et les travaux sont suspendus. Il faut espérer qu'ils seront repris sans tarder et que la belle façade, dont les pignons et les arcades décoratives disparaissent un peu chaque jour, pourra être sauvée. Mais ce qu'il faut surtout souhaiter, c'est que l'architecte chargé des travaux, ne fasse que conserver ce qui subsiste encore sans tenter des reconstitutions qui seraient pour tout le moins [illegible] et qui [illegible] à la beauté de l'édifice.

TÊTE A MOINE (MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE DIJON)

Grande-Chartreuse (La). — A la suite de la campagne menée par M. Léon Poncet, directeur de la *République de l'Isère*, pour protester contre le délabrement dans lequel [illegible] de réclamations de M. Barthe, député de l'Hérault, et de M. Mistral, député de l'Isère, M. Steeg, ministre de l'intérieur, vient de faire ouvrir un crédit de 12.000 francs pour permettre l'entretien des toitures, en attendant une solution définitive. Les architectes proposent d'établir un droit d'entrée de 0,50 centimes qui servirait à entretenir l'immeuble. Ce système qui a été employé à Brou, a produit les meilleurs résultats.

Laval. — Dans les travaux entrepris pour la restauration [illegible] dations une jolie chapelle romane à trois absidioles dont la voûte d'arêtes repose sur de larges pi-

1 Voir *Revue*, p. 298.

liers trapus à chapiteaux ornés de feuillages. Les substructions du château reposent en partie sur elle.

Mont-Saint-Michel. — La Société des Amis du Mont a organisé les 27 et 28 juillet une visite de la célèbre abbaye sous la conduite de M. Paul Goût, architecte du monument.

A la suite d'une visite récente, M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'état des Beaux-Arts, a décidé de faire disparaître toutes les affiches, panneaux, pancartes, qui produisent un si déplorable effet. Outre l'établissement de la digue à claire-voie, on détruira celle de Rochetout qui gêne le cours des rivières et contribue à l'ensablement de la baie.

Moulins lès-Noyers (Yonne). — On vient de classer comme monument historique le calvaire élevé sur la place du village, dont le Christ en Croix est attribué à Bridan.

Paris. — *Église des Invalides.* — Le Journal des Débats signale l'intérêt qu'il y aurait à profiter des restaurations que l'on exécute à l'église des Invalides, pour procéder au nettoyage des statues intérieures qui disparaissent sous la poussière.

Bibliothèque Nationale. — Parmi les pièces remarquables provenant du legs de Crignon de Montigny entrées au Cabinet des Médailles, nous signalerons une plaquette de la Renaissance, représentant la *Flagellation* et signée Sperandio.

Faculté des lettres. — Notre éminent collaborateur, M. Emile Mâle, chargé d'un cours complémentaire d'histoire de l'art chrétien du moyen âge à la Faculté des lettres de Paris, vient d'être nommé professeur d'histoire de l'art à ladite Faculté. Il continuera d'ailleurs dans sa chaire, ses remarquables études sur l'histoire de l'art chrétien.

— Sous la présidence de M. Jules Guiffrey de l'Institut, administrateur honoraire de la manufacture des Gobelins, une commission formée de délégués des Sociétés d'histoire de Paris organise un Congrès qui se tiendra à Paris dans le courant du mois de février 1913. Ce Congrès s'adresse à tous les membres des Sociétés suivantes : Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Société historique des 3e et 4e arrondissements (la Cité), 5e et 13e (la Montagne-Sainte-Geneviève et ses abords), [illegible] et 16e (Auteuil-Passy), Société d'iconographie parisienne, Société Jules Cousin ou des Amis de la bibliothèque de la Ville de Paris. Le Congrès se divisera en deux sections : *Histoire, Archéologie et Beaux-Arts.* Voici les principales questions qui seront examinées : contributions, par arrondissements, à l'élaboration d'une Bibliographie parisienne, d'une Biographie parisienne et d'un Guide historique et archéologique de Paris; monographies historiques et archéologiques de rues; études sur les cimetières, marchés et foires disparus, sur les jardins disparus; noms de rues et leurs origines ; monographies archéologiques de monuments disparus ; iconographies de monuments ; les ponts de Paris ; résultats des fouilles ; œuvres d'art conservées dans les édifices religieux, les cimetières et les théâtres.

Redon. — Un congrès des sociétés savantes de Bretagne s'est réuni récemment dans cette ville. De nombreux rapports sur l'histoire, la littérature, l'archéologie ont été lus en même temps que l'on discutait les intérêts actuels de la vieille province celtique.

Ribeauvillé. — Dans un travail de restauration d'une maison de cette localité, on a découvert un panneau peint à l'huile de 2m50 de hauteur sur 0,35 centimètres de largeur. Le tableau, qui est en parfait état de conservation, représente le Christ au milieu des douze apôtres. A l'une des extrémités sont peintes les armes de Guillaume Ier, comte de Ribeaupierre, mort en 1507 ; à l'autre, celles de sa femme Jeanne de Neuenbourg et Montaigu. On croit pouvoir affirmer que cette œuvre, dont les couleurs dénotent le pinceau d'un maître, provient de l'ancienne chapelle du château des seigneurs de Ribeaupierre, désaffectée à l'époque de la Réforme. Ce qui semble donner du poids à cette supposition, c'est que la maison où la trouvaille a été faite appartint jadis à un certain Jean Thierry Birkel, valet de chambre au château de Ribeaupierre. Il occupa l'immeuble de 1536 à 1553 et y emporta vraisemblablement tous les objets de la chapelle qu'il put soustraire au pillage pendant les guerres de religion.

Saint-Evroul. — Le mardi 27 août a eu lieu l'inauguration du monument élevé à la mémoire d'Orderic Vital sous le patronage de la Société historique et archéologique de l'Orne.

Saujon. — M. Léon Massion vient de faire des fouilles sur l'emplacement d'une ancienne église dédiée à saint Martin. Sous un épais blocage il a découvert un admirable chapiteau du XIIe siècle, décoré d'une figure de Christ assis entre quatre lions. Un autre montre le *Pèsement des âmes* et un troisième, l'histoire de Tobie. Ils devaient supporter une voûte peinte à fresque.

ALLEMAGNE

Le n° 4 1912 de la *Kirchlichen Anzeiger* de Cologne a publié un règlement de l'archevêque de Cologne, le cardinal Fischer, concernant la construction et l'ornementation des églises et bâtiments religieux qui, bien qu'il ne représente pas l'opinion actuelle courante en Allemagne, nous paraît mériter d'être reproduit en partie et commenté.

« Les nouvelles églises doivent être édifiées ordinairement dans le style roman ou gothique ou même dans le style de transition. Pour nos contrées le style gothique se recommande presque partout. Beaucoup d'architectes choisissent des styles plus tardifs ou même font des constructions toutes modernes, ce qui ne saurait être accepté par l'autorité ecclésiastique. Le style des basiliques, traité rarement avec pureté, s'adapte déjà moins bien à nos édifices. Le pays rhénan contient un grand nombre de bons exemples d'églises romanes et gothiques et certains artistes se sont tellement pénétrés de l'esprit de cette architecture qu'ils peuvent créer des œuvres originales dans l'esprit des vieux maîtres. Ces études approfondies sont nécessaires, car la prétendue diversité d'époque, que l'on croit pouvoir employer dans les constructions, ne peut, dans les bâtiments religieux, rien donner de bon, mais plutôt dissimuler le caractère de l'inachevé. Les jeunes architectes doivent s'inspirer de l'époque florissante du roman et du gothique, en restant sobres dans l'ornementation, principalement dans les fenêtres que l'on a tendance, en ces derniers temps, à faire d'un style le plus simple. Le style roman ou le gothique primitif conviennent pour les chapelles de moindres dimensions qu'on peut édifier ainsi à peu de frais. Il importe aussi que les sacristies s'adaptent avec le style de l'église, tandis que certains architectes ont une tendance à les construire en style moderne. » L'autorité ecclésiastique qui refuserait l'autorisation de faire de telles constructions serait comparable à un état qui imposerait, par mesure de police, tel ou tel style aux citoyens.

Les nouvelles constructions allemandes de Jérusalem élevées en 1910 par l'architecte Renard de Cologne pour l'église catholique et l'architecte Leibnitz de Berlin, pour l'église évangélique, ont été en effet exécutées, par ordre de l'empereur d'Allemagne, dans le style roman des croisades en s'inspirant des modèles allemands et en tenant compte du climat et des habitudes de l'Orient.

C'est suivant cet esprit conservateur des corporations du moyen âge que l'on travaille un peu partout en Allemagne à l'entretien des cathédrales. A Fribourg, une loterie a fourni, pour la restauration de la cathédrale une somme de trois millions et demi. La commission chargée des études préliminaires et qui est composée de connaisseurs et d'hommes de talent ainsi que des autorités administratives et religieuses intéressées, a, dans sa

Fig. 1 [illegible]

séance du 2 décembre 1911, approuvé le programme présenté en décidant toutefois que l'architecte de la cathédrale Kempf devra continuer la restauration dans le même esprit que précédemment.

A Strasbourg, la tour ouest de la cathédrale présente [illegible] L'architecte de la cathédrale, M. Knauth, s'est borné à des mesures de protection en renouvelant les fondations, travail qui s'élèvera à près d'un million. A W[illegible]

Les ressources de la société du bâtiment de la cathédrale s'élèvent encore à 149000 Mk. Le chœur occidental, fort endommagé, a été abattu il y a quelques années et reconstruit dans la forme ancienne par l'architecte Hofmann-Darmstadt.

Tout à fait opposé à ces tendances est le courant qui prédomine aujourd'hui et qui ressort des actes du [illegible] de la conservation des monuments d'art, et contraire à ce respect du passé qui ne serait qu'une preuve de pauvreté artistique et du défaut d'un style particulier. Lors de la construction en 1903 de l'avant-corps de la porte d'or de [illegible] par les architectes Schilling et Gräbner de Dresde — c'était le premier essai remarquable en ce genre — Cornélius Gurlitt exprimait cette opinion dans le *Deutsche Bauzeitung* (1903, n° 89), qu'il était possible « de créer de nouvelles constructions en style moderne à l'exemple de nos pères, sans nuire à l'unité artistique ». Lors du concours ouvert en 1906 pour la réfection de la façade ouest, jamais achevée, cette tendance conservatrice semblait l'emporter, comme l'indiquent les noms des juges du concours (Hofmann-Darmstadt, G. v. Seidl-Münich et Wallot-Dresde). Mais un deuxième concours, sous la direction plus libérale de M. Gurlitt, permit aux concurrents (Billing-Karlsrühe, Fischer-München, Kreis-Düsseldorf, Schilling et Gräbner-Dresden et

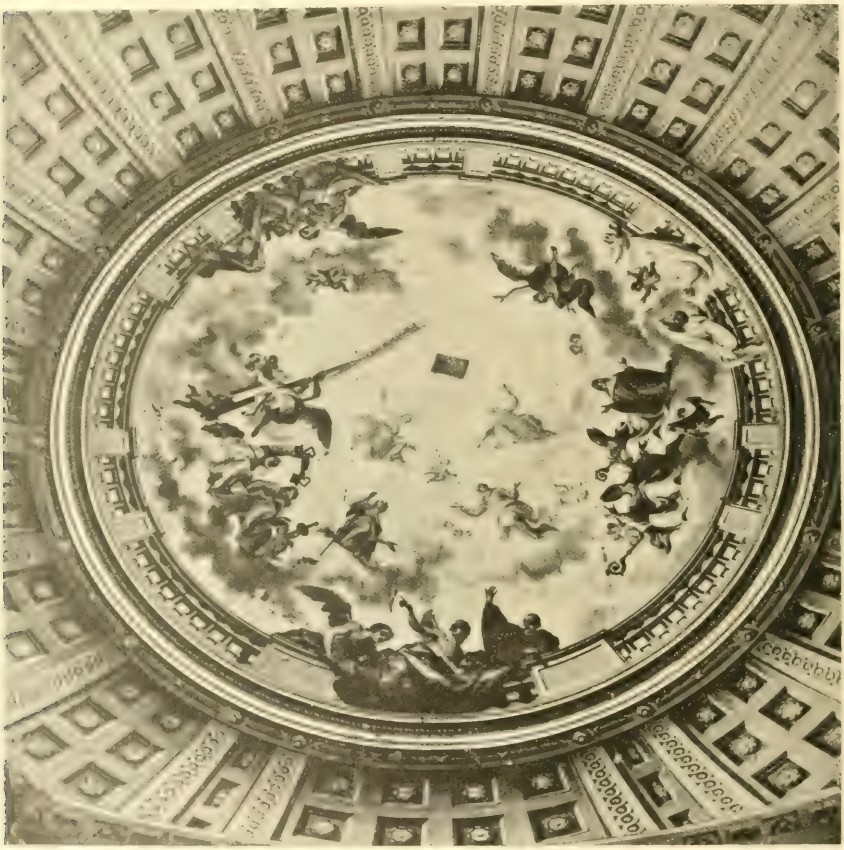


Fig. [illegible]. — PEINTURE DE LA COUPOLE DE L'ÉGLISE DE SAINT-BLAISE.
[illegible] photographie des Archives de l'Inspection des Monuments du grand duché de Bade.

Bruno Schmitz-Charlottenburg) de faire œuvre plus originale et le lauréat fut l'architecte Schmitz ; il avait proposé une construction moderne en béton, et il s'était conformé rigoureusement au programme : « Les concurrents doivent avoir la liberté la plus complète dans l'exécution de l'épreuve commandée ; la décision du jury dépendra seulement de la valeur artistique, du caractère et de l'originalité, éléments constitutifs d'une œuvre où règne l'unité... »

J'ai exposé dans mon *Konstanzer Hauserbuch* (Heidelberg, 1906), qu'il était dangereux de se fon-

Fig. 3. — PEINTURE DE LA COUPOLE DE L'ÉGLISE DE SAINT-BLAISE.

der sur l'autorité des anciens, car le temps fait disparaître les contrastes, comme nous en voyons un exemple au balcon élevé en 1733 à l'Hôtel de ville de Constance, sur la construction datée de 1479, sans qu'il y ait eu la moindre tentative d'accommodement. On ne peut nier cependant que la chapelle de Schönborn à la cathédrale de Würzbourg, bien que d'une construction magnifique, produise une inconvenance incroyable *(fig. 1)*.

Nous ne pouvons aujourd'hui, alors que nous sommes formés par l'enseignement théorique et historique, avoir la naïveté de nos pères. Et c'est ce qui m'empêche de trouver satisfaisant le projet moderne de restauration du château d'Heidelberg, par les architectes Schilling et Gräbner de Dresde. D'ailleurs tout danger de restauration maladroite est actuellement écarté, le Gouvernement Archiducal de Bade étant décidé, devant la poussée de l'opinion et à cause du manque des fonds nécessaires, à ne faire exécuter que des [illegible]

Fig. 4. — [illegible]

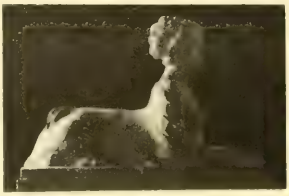
nécessaires, à [illegible] noyés dans du ciment.

C'est encore devant un semblable problème que se trouvait le gouvernement Badois à propos de l'église de Saint-Blaise. Commencée en 1770 sur les plans de Michel d'Ixnard, consacrée en 1783 et fortement endommagée en 1874 par un incendie [illegible]

[illegible] l'an dernier : la dépense s'est élevée à 330.000 marks. La coupole devait être ornée de fresques comme jadis. On possédait des anciennes peintures des photographies qui auraient pu donner une idée suffisante pour permettre une restauration des compositions primitives (*fig. 2 et 3*). On n'aurait évidemment pas eu ainsi une œuvre originale, mais une copie conçue dans l'esprit du monument et qui aurait eu l'avantage de s'adapter à l'ensemble. Mais le ministère et l'architecte-professeur Ostendorf de Karlsruhe n'ont pas adopté cette manière de voir et ont laissé toute liberté au célèbre peintre Walther Georgi pour une création originale. C'est à coup sûr un avantage pour l'artiste qui pourra ainsi nous donner une œuvre considérable qu'on appréciera sans doute dans l'avenir comme un spécimen de l'art de notre époque et qui lui aura été bien payée. Mais peut-être aurait-on pu concilier les deux choses en faisant dans l'église une décoration plus conforme à l'esprit du monument et en confiant au peintre Georgi, la décoration tout à fait moderne de l'Aula de la nouvelle université de Fribourg-en-Brisgau, par exemple.

En dehors de ces considérations il me paraît que ce n'est pas le style qui constitue l'élément primordial dans les cas de ce genre, mais plutôt le tact avec lequel l'architecte traite tel ou tel style ou le sien propre. Aussi de grands artistes sans tact ont-ils parfois une influence néfaste. La responsabilité d'un artiste qui restaure un monument consacré par le temps est fort grande et il doit faire sacrifice de soi-même pour agir avec discernement. Une reproduction de la sacristie de l'église de Bruchsal, nouvellement achevée, montrera comment dans un cas particulier, j'ai agi sans prétendre qu'une construction gothique ou moderne n'aurait pu donner un résultat aussi satisfaisant (*fig. 4*). Il y aura toujours du nouveau dans toute restauration de ce genre, soit que l'esprit nouveau se marie aux formes anciennes, soit que l'esprit ancien s'associe aux formes nouvelles.

Fritz Hirsch.



SPHINX DU JARDIN DU CHATEAU DE BRUCHSAL.

BELGIQUE

Académie royale d'Archéologie. — *Séance du 16 juin 1912.* — M. Van Doorslaar, qui fut l'un des organisateurs de l'intéressante exposition de 1911 à Malines, a présenté un travail d'ensemble sur les résultats obtenus, au point de vue scientifique, par cette manifestation archéologique. Il a passé rapidement en revue les sections de peinture et de sculpture ; il a rappelé les envois, si intéressants, au point de vue malinois, des cuirs dorés, des dentelles et des dinanderies. La sculpture en albâtre était en pleine prospérité à Malines aux XVIe et XVIIe siècles, au point de constituer en quelque sorte un monopole contre lequel les centres de production des autres provinces belges pouvaient difficilement lutter.

De grands artistes, tels les Meyt, les Moone, les [illegible] exécutaient en albâtre des travaux importants. Les commandes affluaient à Malines [illegible] pour l'étranger de retables et de [illegible]. Il suffira de rappeler les œuvres remarquables de ce genre qui furent placées dans les églises de Hal, de Tongerloo, de Neckerspoel, etc.

La section d'orfèvrerie malinoise ne manquait pas d'intérêt ; sur beaucoup de pièces importantes, on a pu relever les poinçons qui en attestent l'origine. C'est à l'étude de ces marques que M. Van Doorslaar s'est surtout appliqué ; il les a relevées sur de nombreuses pièces figurant à l'exposition, et grâce à un travail comparatif, il est parvenu à déterminer l'époque exacte à laquelle chaque pièce ancienne d'orfèvrerie a été fabriquée, et parfois l'atelier particulier dont elle est originaire.

M. Willemsen signale un intéressant contrat d'apprentissage trouvé aux archives de Saint-Nicolas (Waes), et en vertu duquel un carillonneur malinois, établi à Gand, s'engageait, en 1649, à apprendre son art à un jeune élève.

M. Donnet a soumis la photographie d'un plat en argent richement ciselé qui rappelle la visite faite en 1615 à la Monnaie d'Anvers par les archiducs Albert et Isabelle. Ils y furent reçus par le prévôt Bernard Van Nissen, à qui cette œuvre d'orfèvrerie fut offerte en souvenir de cet événement. Van Nissen occupait une charge dont les attributions, au point de vue judiciaire, étaient importantes, attributions qui jusqu'ici ont été fort peu étudiées. M. Donnet les énumère et les fait connaître avec plus de précision.

Séance du 28 juin 1912. — M. Victor Fris présente une étude très documentée pour démontrer que Gillebert de Mets (et non de Metz comme on l'a répété trop souvent), l'auteur de la Description de Paris au XVe siècle, est né à Grammont (Flandre

belge ; il séjourna à Paris et revint habiter sa ville natale où il fut une hôtellerie.

M. Armand Heins présente quelques considérations générales au sujet d'un album qu'il compte publier en vue de réunir les documents recueillis en Flandre sur l'architecture rurale.

M. de Warneffe communique quelques notes au sujet de la fabrication et de la décoration de la porcelaine à Bruxelles dans la seconde moitié du XVIIe siècle et la première moitié du XIXe.

Bruxelles. — *Annales de la Société d'archéologie*, 1911, fasc. 2-4 ; 1912, fasc. 1-2.

Parmi les travaux publiés dans ces livraisons nous noterons quelques études particulièrement intéressantes :

M. Fernand Bonnet s'occupe de *Flamino Garnier, sa famille et son monument dans l'église du Sablon à Bruxelles*. L'auteur établit quelle fut la situation officielle occupée par Fl. Garnier dans l'administration royale ; il recherche son origine, esquisse l'histoire de la famille dans l'ascendance comme dans la descendance. Le monument relégué au fond de l'église est fait de marbre blanc et noir, et d'albâtre ; formé de deux registres de trois groupes, il semble avoir subi d'importantes modifications ; au sommet, les donateurs agenouillés sont placés de part et d'autre d'un médaillon rond avec bas-relief et surmonté d'une croix. L'auteur possède un dossier fort complet, qui lui a permis de fournir un travail documenté.

M. Victor Tabon étudie les manifestations artistiques du *Grand Serment de l'arbalète* à Bruxelles au XVIIe siècle. L'origine de la célèbre gilde remonte au XIIIe siècle ; à toutes les époques, les princes ont tenu à honneur de s'inscrire parmi les membres ; le 15 mai 1615, l'infante Isabelle abattit l'oiseau et fut proclamée *Reine du Serment* ; des fêtes grandioses furent organisées pour célébrer l'événement ; Denis Van Alsloot peignit six grandes toiles dont le travail minutieux relate d'une manière précise les plaisirs des Bruxellois au XVIIe siècle, à l'occasion des fêtes communales. D'autres toiles sont conservées à l'église N.-D. du Sablon, à l'Hôtel de ville et au Musée de peinture de Bruxelles. Il en est qui portent la signature de Martin Devos (1531-1603) et de C. de Craeyer (1582-1669). La plupart de ces toiles furent offertes, durant le premier quart du XVIIe siècle, par le Grand Serment aux églises bruxelloises, pour les chapelles des arbalétriers.

MM. G. Dansaert et Pierre Bautier ont retrouvé dans des archives de famille, au *Album de [illegible] de Frans Floris* (1518 (?)-1570) ; ils décrivent brièvement les 76 feuillets ornés de sanguines [illegible] du papier garantit l'authentique provenance du cahier qui comporte deux parties : l'une est formée d'études fragmentaires de nu, la plupart inspirées des statues antiques de Rome ; l'autre comprend des esquisses de [illegible] Lenerre, avec rehaut de couleur ou de lavis.

M. Marcel Laurent consacre une étude très complète aux *Ivoires préroman[illegible] en Belgique*. Le travail est trop important pour être résumé ici ; bornons-nous à indiquer les objets signalés par l'auteur : le [illegible] du Musée du Cinquantenaire, la [illegible] de Tongres, l'ivoire, celui de saint Nicaise à Tournai, l'ivoire de Notre-[illegible] à la bibliothèque de l'Université de Liège, les peignes liturgiques du Musée du Cinquantenaire, les ivoires carolingiens de Tongres, Liège, Bruxelles et Tournai, l'autel portatif de la cathédrale de Namur, une plaque d'autel portatif, un petit bénitier et une châsse en ivoire au Musée du Cinquantenaire, un ivoire liégeois du XIIe siècle, à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

Les deux premières livraisons de 1912 contiennent entre autres travaux importants les deux rapports du Vicomte de Gheldinck d'Hoghelen [illegible] wyck sur les Congrès archéologiques de Saumur et d'Angers en 1910 et 1911. Chargé depuis plusieurs années de représenter le gouvernement belge aux Congrès annuels de la Société française d'Archéologie, M. le vicomte de Gheldinck fait chaque fois ample moisson archéologique ; il communique celle-ci à ses collègues de l'Académie et ses rapports constituent une source précieuse de renseignements sur l'histoire de l'archéologie et l'héraldique.

L'exposition des anciennes industries tournaisiennes en 1911 a fourni à M. Soil de Moriamé l'occasion d'étudier l'orfèvrerie tournaisienne ; on connaît les œuvres des architectes, des sculpteurs et des peintres de Tournai ; tapisseries, tapis, faïences, porcelaines, bronzes noirs et dorés se retrouvent nombreux dans les collections privées ou publiques ; cuivres et étains sont moins connus. Les objets d'orfèvrerie exposés en 1911 ont été pour beaucoup d'amateurs une révélation. Mettant à profit les travaux de MM. Cloquet et de la Grange, F. et L. Crooy et Hocquet, M. Soil les a résumés et complétés [illegible] documents inédits, puisés dans les [illegible] des Archives communales et par les testaments et les comptes d'exécution testamentaire.

L'auteur s'est efforcé de reconstituer autant que possible, la réglementation et l'histoire du métier. Les plus anciens orfèvres sont cités dans les archives de Tournai dès 1211 ; la question des poinçons [illegible]

L'œuvre des orfèvres tournaisiens antérieure au XVIIe [illegible] tribuer les bijoux déposés dans le tombeau de Childéric et découverts en 1653 ; pour le XIVe siècle on cite [illegible] mentionnent une quantité considérable d'hanaps, coupes, statuettes, bijoux, chandeliers, boutons, annelets, bassins, drageoirs, lampes, etc.

M. Soil consacre la majeure partie de son étude à l'orfèvrerie du XVII e et du XVIII e siècles. Après en avoir retracé l'histoire, il en étudie l'importance et fait un classement d'après les poinçons. Les plus célèbres orfèvres de Tournai furent [illegible] Le Febvre le premier, Charles 1650 à 1691, a marqué son poinçon sur le ciboire de Saint-Brice. Marc Le Febvre illustra cette lignée d'orfèvres ; il fit le maître-autel et le tabernacle ainsi que les autels latéraux ornés de médaillons repoussés, les crucifix, chandeliers, canons d'autel et porte-missel en argent de l'église Notre-Dame à Courtrai. M. Soil a complété son travail par une liste alphabétique des noms des orfèvres tournaisiens ; tous les poinçons relevés sont reproduits minutieusement. Une série de bonnes planches complète cette consciencieuse étude, que l'abondance de documents, de noms, de dates, bref de renseignements multiples et divers ne permet pas de résumer d'une manière satisfaisante. En poursuivant ainsi ses études dans les divers domaines des anciennes industries tournaisiennes, M. Soil de Moriamé rend un service signalé à ses concitoyens et aux historiens d'art.

Gand. — *Exposition de l'Art ancien dans les Flandres.* — L'Exposition Universelle et internationale de Gand en 1913, placée sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi Albert, fournit une occasion exceptionnellement favorable pour montrer aux visiteurs étrangers les œuvres des anciens artistes des Flandres, en comprenant cette expression dans le sens large qu'elle avait autrefois.

Il importe toutefois d'en préciser les limites géographiques ; le Comité organisateur a adopté celles de la région de l'Escaut, considérant le fleuve comme la grande voie de communication en matière artistique aussi bien qu'en matière économique. Ce pays de l'Escaut ignore les frontières créées par les généraux et les diplomates ; il s'étend de Cambrai à Zierikzee, depuis le Nord de la France jusqu'à la Zélande, en passant par les deux Flandres belges actuelles, une partie du Hainaut, du Brabant et de la province d'Anvers.

Dans une première section de l'Exposition rétrospective, les organisateurs s'efforceront de donner une idée de ce que fut cette région au temps passé, en montrant en quelque sorte le milieu et la vie.

Des plans et des panoramas anciens montreront le développement des villes dans la vallée de l'Escaut ; des vues pittoresques rappelleront leurs très [illegible] Ainsi [illegible] géographiquement, ces documents évoqueront le Nord de la Flandre [illegible] Ypres, Poperinghe, Dixmude, Furnes, Nieuport ; le littoral : Bruges et Damme ; le pays de la Lys : Comines, Wervicq, Courtrai, Deynze ; Audenarde et Renaix ; le pays de la Dendre : [illegible] mont, Ninove, Alost, Termonde ; Gand, que Philippe le Bon, par sa charte du 12 août 1430, reconnut solennellement comme « la plus ancienne de « fondation et la première en ordre et aussi la « principale » du pays de Flandre ; le pays de Waes : Lokeren, Saint-Nicolas, etc. ; Anvers, les bouches de l'Escaut et la Flandre Zélandaise.

Quels furent les aspects principaux de la vie dans la région de l'Escaut ? C'est ce que diront aux visiteurs les vestiges du passé conservés dans les collections publiques et particulières ; on s'efforcera de donner une idée concrète de la vie religieuse, de la vie civile, de l'organisation corporative, des gildes et confréries, des fêtes publiques et privées : inaugurations et entrées, bals, festins, scènes d'intérieur, coutumes de la vie populaire.

La deuxième section de l'Exposition sera consacrée à l'art et aux industries d'art, dont de nombreux échantillons figureront dans la première section. La peinture ne sera même représentée que dans celle-ci.

Vouloir présenter le tableau du développement de l'admirable école de peinture flamande semble impossible après les célèbres expositions de Bruges et de Bruxelles, Primitifs flamands, Toison d'Or, Art du XVII e siècle, si brillamment organisées par M. le baron Kervyn de Lettenhove. Exception sera faite pour un domaine particulier, celui de la peinture de miniatures de manuscrits, où se signalèrent d'une façon éclatante les ateliers ganto-brugeois ; aucune exposition belge n'a été consacrée à ce genre de peinture, dont l'étude est pourtant de la plus haute importance pour l'histoire de l'art.

C'est à la mise en valeur des diverses écoles de sculpture flamande que tendront surtout les efforts du Comité. Il espère démentir, par l'évidence, l'assertion de certains auteurs, tels Louis Viardot, qui n'hésitait pas à affirmer que « la sculpture a été peu cultivée dans les Flandres et fort médiocrement ». Depuis, des historiens et des critiques d'art, J. Rousseau, Dehaisnes, J. Destrée, L. Cloquet, R. Koechlin, P. Vitry, etc., se sont efforcés de remettre les choses au point ; toutefois le grand public ignore l'importance de la sculpture de la région de l'Escaut.

A l'art du sculpteur se rattachent tout naturellement la numismatique et les industries d'art de la dinanderie, de la ferronnerie et du mobilier. D'autres anciennes industries sont des plus intéressantes à étudier au point de vue artistique : la poterie, la tapisserie, la broderie, le tissu et le linge damassé. On s'attachera à en grouper des spécimens caractéristiques, dans les limites géographiques de l'Exposition, et aussi dans les limites chronologiques qui lui ont été fixées, c'est-à-dire depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIII e siècle.

Ce programme est vaste, et sa réalisation réclamera un effort considérable. Mais les organisateurs ont reçu, dès la première heure, de hauts et pré-

cieux encouragements, qui permettent d'augurer un succès.

LL. MM. le Roi et la Reine ont daigné accorder leur Haut Patronage à l'Exposition d'Art ancien et S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre a bien voulu accepter la Présidence d'honneur.

S. E. le cardinal Mercier a accepté de faire partie du Comité d'honneur. En faisant part de l'intérêt qu'elle prend à notre exposition, Son Eminence a promis l'appui de sa haute influence.

Plusieurs collectionneurs étrangers ont accordé un large et généreux concours. La collaboration des collections publiques et privées de Belgique, si riches en œuvres d'art ancien, est d'autant mieux assurée que les locaux de l'Exposition présentent les meilleures garanties de sécurité.

La ville de Gand a concédé l'usage du nouveau Musée des Beaux-Arts, c'est-à-dire un bâtiment neuf et absolument incombustible, situé au milieu d'un parc aux hautes frondaisons et à une grande distance de l'Exposition industrielle proprement dite. Les objets seront assurés contre tous risques, depuis le moment de leur enlèvement jusqu'à celui de leur replacement dans la collection à laquelle ils appartiennent. Le Comité organisateur prend à sa charge les frais d'envoi et de renvoi, ainsi que les frais d'aménagement. Les objets destinés à l'exposition peuvent entrer en Belgique « en franchise provisoire des droits d'entrée à charge de réexpédition », conformément au texte de l'arrêté royal sur la matière.

Ces multiples précautions garantissent une sécurité absolue aux possesseurs d'œuvres d'art ancien. Sans doute leur ont-elles donné pleine et entière satisfaction, puisque des concours importants ont été accordés dès le début des démarches.

Peut-être serait-il indiscret de désigner ou de décrire en ce moment quelques objets remarquables promis pour l'Exposition, notamment des intérieurs anciens, complets et indiscutablement authentiques ; l'un d'eux est d'importance capitale pour l'histoire de l'art du mobilier du XVIIe siècle : son succès est assuré auprès des amateurs.

Le Comité organisateur comprend les noms de conservateurs de Musées belges et étrangers ainsi que de collectionneurs distingués. Nous avons été particulièrement heureux du concours que nous ont promis quelques archéologues français de la région du Nord de la France. Nos collaborateurs immédiats, MM. le chanoine van den Gheyn, président de la société d'Histoire et d'Archéologie, Georges Hulin, professeur à l'Université de Gand, et Paul Bergmans, professeur et bibliothécaire à la même Université, nous apportent le concours de leur haute compétence et de leur inlassable activité. Grâce à eux, nous envisageons avec confiance le succès de l'Exposition d'Art ancien des Flandres, à Gand, en 1913. — Jos. Casier.

[illegible] dans notre dernier N° (p. 299) le projet de monument que, sous le haut patronage de S. A. R. Madame la comtesse de Flandre, le Comité de l'Exposition [illegible] 1913 et son directeur-général, notre éminent collaborateur, M. Joseph Casier, se proposaient d'ériger [illegible] cathédrale Saint-Bavon. Ce projet est entré dans la voie de la réalisation et la souscription est ouverte.

La [illegible] de la liste et prie ses abonnés de vouloir bien lui adresser leur souscription. La R.

Mons. [illegible] en 1797, du [illegible] Dubreucq, a fait disparaître le corps de l'œuvre. Des motifs architecturaux, des ornements, la plupart des bas-reliefs et toutes les statues subsistent et sont conservés dans l'église Sainte-Waudru ; ces éléments permettront de reconstituer une des faces du [illegible] au côté nord.

La décoration comprenait sept statues de grandeur naturelle et onze bas-reliefs. C'étaient les vertus théologales et cardinales, la Cène, le Christ jugé par Pilate, la Flagellation, le Portement de la Croix, le Jugement dernier, les statues du Christ, de Moïse, de David, les bas-reliefs de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte.

Cette œuvre valut à Jacques Dubreucq la célébrité : le chapitre de Sainte-Waudru lui offrit une coupe en argent à l'occasion de ses noces. Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, nièce de Marguerite d'Autriche qu'elle remplaça dans le gouvernement des Pays-Bas, confia à l'artiste l'exécution des plans de ses palais de Binche et de Mariemont ; il sculpta des statues pour ses jardins et ses appartements.

L'église primaire de Saint-Omer possède une œuvre signée de Jacques Dubreucq ; elle fait partie du mausolée élevé, en 1540, à la mémoire d'Eustache de Croy, évêque d'Arras, mort le 5 octobre 1538. La statue agenouillée du prélat est placée derrière la tête d'un gisant, dont le cadavre étendu sur une natte de jonc est à moitié recouvert par le suaire.

Dans une étude récente[1], M. A. Dubrulle a établi une comparaison entre le gisant de Saint-Omer et celui du Musée de Douai. Déjà Henry Hymans[2], L. Palustre et Gonse[3] avaient attribué cette dernière [illegible] M. [illegible] réuni un faisceau de preuves qui éclaircissent singu[illegible]

[1] [illegible]
[2] [illegible]
[3] [illegible]

tivement la paternité artistique du gisant d'albâtre de Douai. Celui-ci rappelle le souvenir de Charles II, comte de Lalaing, gouverneur et grand bailli du Hainaut, gouverneur général du Pays B[illegible]

« Sur une rude natte de jonc, dont les extrémités se roulent sous la tête et les pieds, un homme est étendu, rigide. Seul, un lambeau de suaire contre le milieu du corps... L'implacable maladie a marqué de son sceau les membres décharnés, le visage creux où ressort le vigoureux relief des pommettes. Et, découvrant les dents, la bouche douloureuse est ouverte, comme si elle venait d'exhaler le dernier soupir. L'œuvre est traitée avec un réalisme puissant. »

Jos. Casier.

ESPAGNE

Arlanza (province de Burgos). — Découverte de peintures murales du XIIe siècle dans le *monastère Saint-Pierre*.

Le monastère situé dans une boucle de la rivière au milieu de rochers escarpés est en partie incendié, en partie habité (*fig. 1*). Des deux cloîtres un seul est debout, l'autre est en ruines.

La partie la plus intéressante est l'église, la tour et la salle capitulaire. Depuis l'enclaustration, ces débris devenus la propriété des archevêques de Burgos ont été négligés, et faute d'entretenir les toitures, tout, peu à peu, s'écroule.

[illegible] Fernando Gonzalez et Doña Sancta, sont depuis plus de trente ans, transportés dans la collégiale voisine de Covarrubios, un autre tombeau est à Burgos dans le cloître de la cathédrale.

La tour de l'église et le chœur, avec ses trois absides, ainsi que la salle du chapitre remontent à la fondation (début du XIe siècle) : ils sont d'une architecture ancienne, aux sculptures simples. Seules la tour et les trois absides ont conservé leur toiture et leur voûte.

La nef est un tas de décombres. La salle capitulaire est sans toit et les enduits de plâtre dont on avait recouvert l'intérieur au XVIIe siècle tombent

Fig. 1. — L'église du monastère d'Arlanza.

peu à peu. Sous ces enduits étaient des peintures murales du plus grand style et d'une conservation parfaite. La plus visible actuellement et la plus récemment rendue au jour est un grand lion, attribut de l'évangéliste saint Marc. (*fig. 2*). On aperçoit également un peu le bœuf de saint Luc.

Il serait bien désirable que ces peintures soient relevées avant leur disparition prochaine. Ce qui

Fig. 2. — FRAGMENT DE FRESQUE DU MONASTÈRE D'ARLANZA

vaudrait encore mieux, serait la conservation et l'entretien du monastère.

Les religieux de Saint-Dominique de Silos, établis depuis 1880 à peu de distance et leur abbé, le Rme P. dom Guépin, y songent. Les lecteurs de la *Revue* connaissent Silos. Je n'insiste donc pas. Les peintures ont été photographiées et ce n'est, il faut l'espérer, qu'un début. J. CHAPPÉE.

Notre correspondant, M. l'abbé Hundelere, a bien voulu nous donner sur ces peintures quelques renseignements complémentaires.

Les peintures sont situées dans une pièce près de l'abside de droite, ce devait être la sacristie dans laquelle au XVIIIe siècle on construisit un escalier qui mettait en communication le logement des religieux avec l'église. Sous le mur où sont les peintures, on distingue des arcs qui ont été bouchés lors de la construction de l'escalier. On a découvert un lion très stylisé d'époque romane et une figure de saint qui rappelle les figures byzantines. Ces peintures ont été piquées pour recevoir les revêtements de plâtre.

Toute la pièce avait été décorée autrefois de ces fresques qui sont les plus anciennes du pays. Elles offrent une grande ressemblance avec celles du fameux Panthéon des rois à Léon (Saint-Isidore).

J'ai intéressé le propriétaire à leur conservation et j'essaierai d'en obtenir prochainement la conservation ou la translation au Musée provincial, par l'Assemblée provinciale des monuments.

Les couleurs sont appliquées par larges teintes plates, les saillies du corps sont indiquées par des touches claires et entourées de traits vigoureux. Les figures ont la tonalité de l'aquarelle et sont très grandes.

Huesca (Haut-Aragon). — Le curé de l'église Saint-Pierre-le-Vieux avait vendu pour 2.500 pesetas le magnifique retable du XIIIe siècle qui décorait le cloître, mais l'antiquaire acquéreur a rendu spontanément l'œuvre d'art devant l'émotion causée dans les milieux artistiques par cette vente.

GRANDE BRETAGNE

Société des Antiquaires. *Séance du 14 mars 1912.* — On a communiqué aux membres de la Société, une moitié de mitre médiévale, ornée de pierreries, pâtes de verre et émaux. Elle avait été remontée, vraisemblablement au XVIe siècle, sur un drap d'or, d'un point croisé beaucoup plus plaisant que la surface métallique unie actuellement en usage en Italie et ailleurs. Quelques-uns des émaux rappelaient ceux qui se trouvent sur la mitre et la crosse du XIVe siècle de Guillaume de Wykeham, évêque de Winchester, que l'on conserve au New College, à Oxford. Cette moitié de mitre est la propriété de Lady Herries (mère de la duchesse de Norfolk). Elle fut trouvée par un domestique au milieu de la vieille argenterie de famille dans l'office. On ne sait rien de l'histoire de cet objet. Une pareille découverte est assez rare en Angleterre pour qu'elle mérite d'être signalée.

Séance du 25 [illegible] — M. W. H. St. John Hope montre le couvercle d'un encensoir en bronze ou en cuivre, vraisemblablement du XIIe siècle. Il est hémisphérique, percé de trous pour permettre aux fumées de l'encens de s'échapper, et a sur son bord une bande ornée avec traces d'émaux bleus et verts. Cet objet, qui avait été fort endommagé, ayant été presque complètement aplati, est devenu trop fragile pour que l'on puisse tenter de lui faire reprendre sa forme primitive. Il a été trouvé dans un creux de mur derrière un [illegible] dans l'église paroissiale de Blakeney, Norfolk.

Séance du [illegible] — M. Philip [illegible] montre un pied de bronze, avec quatre griffes intactes, venant [illegible] Il date du XVe siècle. On le trouva au cours de fouilles [illegible]

sait de quelle église il peut provenir, ni comment il put être enfoui à la place d'où il fut sorti.

A la même séance, un collectionneur bien connu, M. C. J. Jackson montre un beau ciboire en argent doré, de travail espagnol. *(Fig. 1 et 2)*. Ce vase sacré peut servir à un double usage, car il

Fig. 1. — CIBOIRE DE LA COLLECTION J. JACKSON.

porte à la partie supérieure un ostensoir pour l'exposition du Saint Sacrement, qui peut être enlevé à volonté. La décoration de cet ostensoir semble prouver qu'il est de la même époque que le ciboire ; s'il était d'une époque postérieure, il eût été probablement entouré de rayons et d'un diamètre bien supérieur. Le ciboire est gothique de lignes et dans quelques-uns de ses détails : par exemple les statuettes d'anges sur les pinacles qui se trouvent de

Fig. 2. — PIED DU CIBOIRE DE LA COLLECTION J. JACKSON.

chaque côté du récipient central. D'autres détails, par ailleurs, sont, sans aucun doute, de caractère renaissance. Plusieurs écussons armoriés n'ont pas encore été identifiés, mais les fleurs de lys que l'on

Fig. 3. — FRAGMENT D'UNE GALERIE DU XVe S. DE L'ÉGLISE DE HILBROOK (BEDFORDSHIRE).

trouve dans certaines parties doivent être celles de la ville de Lerida en Catalogne. L'objet peut être daté de 1530 environ. Il fut acheté à un marchand de Londres, qui déclara qu'il provenait d'un couvent dont il ne donna pas le nom.

South Kensington. — *Victoria and Albert Museum.* — Un rare et précieux fragment de la galerie de l'église de Tilbrook, Bedfordshire, vient d'être acheté pour le Musée *(Fig. 3)*. L'histoire de cette acquisition donne la triste preuve de la manière dont les monuments sont trop souvent maltraités par leurs gardiens officiels. La partie ouest du jubé surmontant l'arcade destinée à supporter la galerie est encore en place et c'est un magnifique travail du XVe siècle, sur lequel on voit encore maintes traces

nées ils restèrent exposés aux intempéries. En 1910 un marchand de Londres les acheta, s'assura de leur provenance, se rendit à Tilbrook, entra en pourparlers avec le ministre et lui conseilla de racheter ces restes et de les replacer dans l'église à laquelle ils appartenaient. Mais le ministre refusa et l'informa même que le surplus de la construction se trouvait dans sa grange et qu'il le vendrait volontiers. Le marché fut conclu. Le fait cependant fut connu de la Société des antiquaires et une plainte pen-

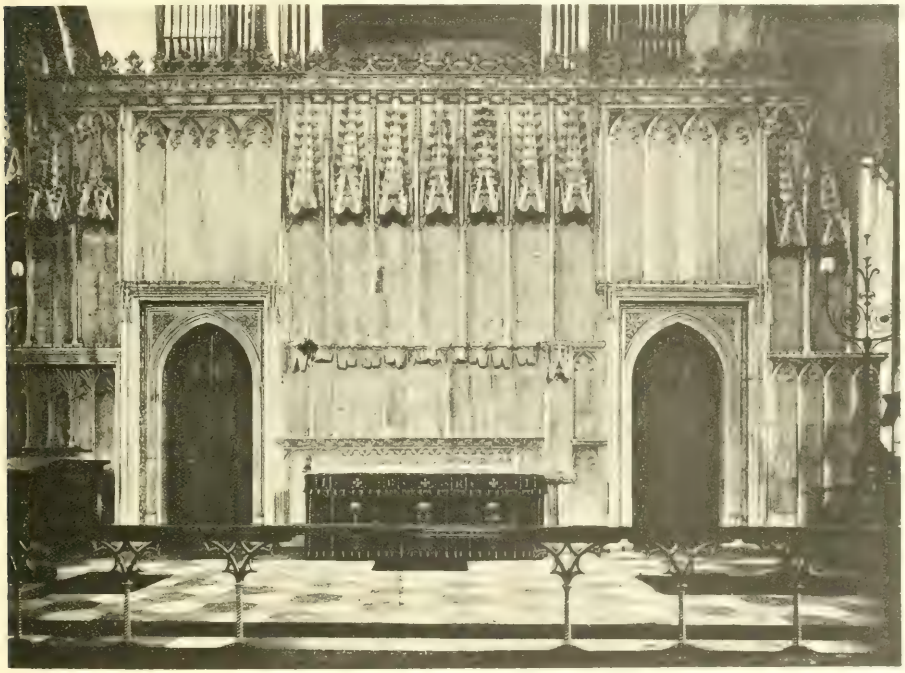


Fig. 4. — Rood-screen de l'église [illegible]

d'ancienne dorure et peinture. Jusqu'à une époque assez avancée du XIXe siècle, les supports de la partie est de la balustrade de la galerie restaient en place, formant malgré l'absence de la partie ouest de la balustrade un ensemble assez rare en Angleterre. Mais lors d'une prétendue restauration toute la partie est de la construction fut enlevée, quelques morceaux furent déposés dans le presbytère, le surplus dans une grange voisine. A la mort du ministre, les fragments qui se trouvaient chez lui furent inventoriés, vendus avec ses propres objets et transportés sur le chantier d'un entrepreneur à St. Neots, Huntingdonshire, où pendant des an-

tée à l'archidiacre et à l'évêque du diocèse. Mais ce fut en vain. Le jubé que l'ignorance d'un ministre avait fait remiser comme bois de charpente sans valeur fut acheté par le musée huit fois le prix que le marchand l'avait payé. Maintenant il est sauvé des futures vicissitudes. Cependant s'il était demeuré en place, [illegible] par la clôture [illegible] et les plus [illegible]

St. Alban. — Faisant une conférence en février dernier à une réunion de [illegible] archéologique de St. Albans et Hertfordshire [illegible]

[illegible] et les jubés dans les églises conventuelles et les cathédrales. M. Aymer Vallance donna naturellement un développement spécial aux dispositions de l'église de l'abbaye bénédictine de St. Alban. Dans les églises conventuelles il y avait deux clôtures principales : 1° le jubé à la limite occidentale du chœur régulier, et 2° le « rood screen » placé à une ou deux travées plus loin à l'ouest dans la nef. Un certain nombre de jubés subsistent en Angleterre par exemple dans les églises abbatiales de Canterbury et Rochester, dans les églises de chanoines séculiers de York, Lincoln, Exeter et St. David's, et dans les grandes églises collégiales de Southwell, Ripon et Manchester. Par contre, les « rood screens » conventuels sont extrêmement rares. Il en subsiste dans les nefs en ruines de Croyland abbey et Tynemouth Priory, mais dans aucune église conventuelle le « rood screen » n'est demeuré aussi complet qu'à Ewenny Priory, Glamorganshire (Galles du Sud), et à l'abbaye de St. Alban. Malheureusement nos églises ont souffert de tels ravages qu'il n'y a plus d'édifices où le rood-screen et le jubé aient subsisté ensemble. En conséquence on ne peut constater nulle part l'aménagement complet d'une église conventuelle. Le rood-screen de l'église de l'abbaye de St. Alban est généralement nommé, à la suite d'une lecture incorrecte d'un document ancien « St. Cuthbert's screen », au lieu de l'appellation correcte de « rood screen ». Il est presqu'unique. C'est un splendide spécimen du travail de la pierre au XIVe siècle : les parois de pierre, richement ornées et décorées en outre vers l'ouest de beaux clochetons, ont conservé, intactes, les deux portes rituelles *(fig. 4)*. De sévères jugements ont été portés sur Lord Grimthorpe, le « restaurateur » principal de St. Alban, mais les archéologues doivent lui être reconnaissants d'une chose, c'est d'avoir épargné ce splendide monument.

Du jubé, que l'on place entre les deux piliers de la nef à l'est du rood-screen, il ne reste d'autre trace que la marque sur le pilier nord du départ de l'escalier.

Deux excursions de la Société ecclésiastique de Saint-Paul en juin 1912 ont permis à ses membres de visiter quelques intéressantes églises anciennes. La première excursion fut faite à l'église de Darenth, Kent. Cet édifice présente la particularité d'avoir une salle haute (maintenant inaccessible) au-[illegible] la portion [illegible] du sanctuaire. [illegible] au XIIe siècle. Le seul exemple semblable en Angleterre [illegible]

plutôt postérieure. La promenade se termina par l'église de Farmingham, Kent, qui renferme de remarquables fonts baptismaux. Leur sculpture est une imitation grossière de celle qui décore les fonts de l'Est-Anglie. Elle représente les sept sacrements ; le huitième compartiment est occupé par un prêtre donnant le Viatique. Dans la fenêtre orientale du côté nord de la nef se trouve un charmant vitrail du XVe siècle, blanc à dessin jaune, représentant un archevêque en costume d'officiant *(Fig. 5)*. Le nimbe indique un saint, mais il ne porte pas d'emblème distinctif. Ce vitrail appartenait à l'église de Meopham, Kent, comme le prouve un des-

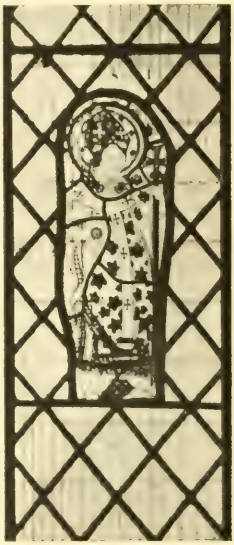


Fig. 5. — VITRAIL DU XVe SIÈCLE, DE L'ÉGLISE DE FARMINGHAM.

sin daté de juillet 1831, exécuté par le fameux expert Charles Winston, et conservé dans sa collection au British museum.

La seconde excursion conduisit les congressistes à l'église de Much Hadham, Hertfordshire. La fine silhouette de la flèche forme un contraste frappant avec la force massive de la tour qui la supporte. A l'intérieur, on remarque un « rood screen », des vestiges de peintures murales, et quelques beaux spécimens de pierres tombales en cuivre gravé. Comme autres objets il faut signaler une porte sur le côté nord du sanctuaire ornée de riches peintures de fer, et deux stalles à dossier haut.

Aymer VALLANCE.

BIBLIOGRAPHIE

MONNERET DE VILLARD (Ugo). **L'architettura romanica in Dalmazia.** Milano, Alfieri et Lacroix, 1910, in-16, 93 p., fig.

M. Monneret de Villard a publié une notice intéressante sur l'architecture romane du pays dalmate. Dépendance romaine de l'empire byzantin occupée dès le VIIe siècle par les Croates, en rapports continuels avec l'Italie, la Dalmatie forme un territoire de transition entre l'Orient et l'Occident et il est curieux de retrouver dans ses monuments le mélange des deux influences. Le principal mérite du travail de M. Monneret de Villard sera d'avoir remis au point un certain nombre d'opinions erronées sur la date des monuments dalmates. Les archéologues locaux avaient une tendance à les vieillir tellement, que des édifices construits par les Croates, comme San Pietro Vecchio de Zara, passaient pour des prototypes d'architecture lombarde. C'est le contraire qui est vrai et l'on peut distinguer dans l'histoire de cette architecture dalmate trois périodes. Avant l'an mille domine l'influence des monuments de Ravenne : on trouve à Zara, au baptistère, la coupole conique surmontée d'un tout : le plan de San Donato trahit la même influence. L'ornement sculpté n'est pas plus original : c'est la sculpture-broderie répandue en Italie à l'époque carolingienne ; citons cependant (p. 19) une curieuse sculpture montrant un ban de Croatie aux pieds du Christ : le style est d'une rudesse extraordinaire. Au XIe siècle le plan de San Pietro de Zara avec ses deux nefs et ses absides rectangulaires est unique ; l'église en croix grecque (Saint-Laurent de Zara) annonce l'influence byzantine, mais la timidité et la gaucherie des constructions, les demi-coupoles sur trompes à faible portée, le caractère des sculptures indiquent que les constructeurs ont été des Lombards. Enfin au XIIe siècle l'influence lombarde est prépondérante (campanile de Santa Maria à Zara, 1105). Au XIIIe siècle [illegible] les riches sculptures des cathédrales de Trau (1213) et de Zara (1285). L'action de l'Italie [illegible] s'était sentie à son tour.

Louis Bertrand.

CALMETTE (Joseph). **La couverture de nef à Saint-Bénigne de Dijon au XIe siècle.** Dijon, Jobard, 1912, in-4°, 12 p. (Extr. des *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XV.)

Dans son *Histoire de l'église Saint-Bénigne à Dijon*, parue à Dijon en 1900, M. le chanoine Chomton, ayant été amené à étudier l'abbatiale romane du XIe siècle qui précéda l'église gothique actuelle, avait mentionné [illegible] les collatéraux de ce monument [illegible] que le vaisseau principal [illegible] voûte en berceau longitudinal [illegible] exact, il n'est pas clair, [illegible] que Guillaume de Volpiano, le bâtisseur, aurait réalisé à Dijon, au début du XIe siècle, un véritable prodige, ce qu'il n'a [illegible] avant [illegible] Lombardie ni en Normandie.

Or M. C. démontre par un raisonnement irréfragable que le chanoine Chomton était dans l'erreur. L'église romane de Saint-Bénigne a pu être voûtée intégralement au XIIe siècle, lors d'une reconstruction probable [illegible] ne l'a pas été au XIe. La *Chronique de Saint-Bénigne* décrit l'édifice du XIe siècle en mentionnant avec soin les voûtes des collatéraux et sans parler d'une voûte de la nef. Silence suggestif : comment le rédacteur n'eût-il pas mentionné un exploit architectural extraordinaire pour son temps ? De plus la même chronique fournit dans le même sens de précieux indices [illegible] Elle nous montre que le [illegible] alternativement forts et faibles, suivant le plan dit lombard. Le chanoine Chomton croyant à une fantaisie décorative, M. C., lui, voit dans cette particularité l'argument certain qui doit faire rejeter l'hypothèse d'un voûtement de la nef : « De fait, le grand berceau et l'alternance des piles sont deux caractères architectoniques qui s'excluent. En effet, par définition, le berceau longitudinal exerce sa pression tout le long du mur latéral, également. La résistance, pour être calculée en fonction de la poussée, doit être distribuée également. L'alternance des piles fortes et des piles faibles est l'expression d'une résistance inégale. Elle n'est donc point adaptée au parti architectonique du berceau longitudinal. » Il s'ensuit que le voûtement de la nef de Saint-Bénigne était une impossibilité maté- [illegible] pente.

M. C. termine en rapprochant le plan du Saint-Bénigne [illegible] l'Abbaye-aux-Hommes et de l'Abbaye-aux-Femmes, de Caen, de l'abbaye de Jumièges, couvertes, il est vrai, après coup, de voûtes gothiques faciles à combiner avec l'alternance des piles, mais en tout ana- [illegible] que Guillaume de Volpiano, qui édifia l'église di-

jonnaise, devint par la suite abbé de Fécamp et architecte d'une église normande, celle de Bernay. Il conclut que l'abbé Guillaume a amené en France [illegible] l'influence bien reconnaissable des formules architecturales de son pays d'origine, la Lombardie. Le premier Saint-Bénigne acquiert dès lors une valeur de document archéologique qu'il importe de souligner d'autant plus qu'à l'heure même où M. C., en 1905, émettait pour la première fois ses intéressantes remarques, un autre archéologue, M. Rivoira, imprimait de l'autre côté des Alpes, *Le origine della architettura lombarda et delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltre Alpe* (t. II), où il est question à plusieurs reprises de Saint-Bénigne, et où se trouve soutenue, avec des arguments en partie différents, une opinion identique.

Henri Drouot.

Notes on the architectural History of Lincoln Minster from 1192 to 1255, by Francis Bond and William Watkins (*Journal of the royal Institute of British Architects*, 3e s. vol. 18, n° 3.) — **The Plan of the first Cathedral Church of Lincoln**, by John Bilson (*Archaeologia*, vol. LXII.)

Voilà deux excellentes contributions à l'histoire de la cathédrale de Lincoln. Dans une plaquette très documentée et accompagnée d'excellents plans, M. Bilson montre que la première cathédrale de Lincoln, construite par l'évêque Rémi de 1073 à 1092, avait le plan normand, que l'on trouve pour la première fois au début du XIe siècle à Bernay (Eure), puis à Jumièges, au Mont-Saint-Michel, à Saint-Etienne de Caen, etc. Cette église avait alors une nef à bas-côtés, un transept avec chapelle rectangulaire s'ouvrant sur les croisillons et un long chœur à abside en hémicycle, flanqué de bas-côtés terminés par un chevet plat à l'extérieur et arrondi à l'intérieur.

Le chœur, construit par l'évêque Hugues d'Avallon à la fin du XIIe siècle, comprenait, suivant la savante reconstitution de MM. Francis Bond et William Watkins, un grand transept avec bas-côté oriental, quatre travées droites, un second transept dont les croisillons étaient flanqués à l'ouest d'une chapelle carrée et à l'est de deux chapelles en hémicycle au sud, d'une chapelle et d'une grande salle capitulaire [illegible] était un grand chevet semi-circulaire à déambulatoire sur lequel s'ouvraient sept chapelles rayonnantes rondes ou polygonales. En 1237, la chute de la lanterne amenait une réfection des transepts et du chœur qui fut complètement repris après 1255 sous le nom de « Chœur des Anges » et achevé au XIVe siècle. Des dessins, de bonnes photographies permettent de suivre la reconstitution de MM. Bond et Watkins.

Marcel Aubert.

RAHTGENS (Hugo). **Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochelten.** (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, mai-juin, 1912, p. 161-203, 32 fig. et plans.)

M. Hugo Rahtgens consacre une étude très documentée à l'église abbatiale de Hochelten (près de Clèves). Grâce aux croquis des ruines faits au XVIIe siècle par J. Finckenbaum et grâce à une étude approfondie de l'église actuelle reconstruite en partie à la fin du XVIIe siècle, mais où l'on peut encore distinguer certains détails typiques de l'ancien édifice, M. H. Rahtgens a pu reconstituer d'une manière à peu près certaine l'ancienne église romane. C'était une grande basilique à bas-côtés voûtés d'arêtes, la nef couverte d'une charpente, le transept voûté d'arêtes, et flanqué d'une absidiole en hémicycle à l'est de chaque croisillon ; le chœur circulaire en cul-de-four était précédé d'une travée carrée voûtée d'arêtes ; sur la façade s'appuyait une grande tour carrée qui existe encore aujourd'hui. Un des caractères les plus notables est l'alternance dans la nef des piles carrées ou rondes et des piles fortes flanquées de colonnes. Cette alternance se continue jusqu'au chœur, à travers le transept, dont la croisée est séparée des croisillons par une double grande arcade plus haute que les autres, reposant en son centre sur une colonne. Trois colonnes sur la face des piles fortes tournée vers la nef montent jusqu'au niveau des fenêtres hautes et se terminent par trois chapiteaux. On pourrait donc croire que primitivement la nef était voûtée d'arêtes sur plan carré, comme les autres parties de la construction, et l'alternance s'expliquerait ainsi. Des témoins dans les combles de l'église actuelle permettent à M. Rahtgens d'établir que l'église était couverte d'une charpente, que ces chapiteaux portaient trois formerets à ressauts, sorte de grands arcs de décharge à triple rouleau bandés entre les piles fortes, qui diminuaient la portée de la charpente et en supportaient tout le poids ; le mur compris entre les piles fortes sous ces grands arcs de décharge n'ayant plus à porter que son propre poids et étant solidement étrésillonné par ces piles doublées à l'extérieur de contreforts n'ayant évidemment qu'un rôle de consolidation, pouvait être construit sans grande épaisseur et avec peu de matériaux. Voilà donc une troisième manière de comprendre le rôle de la colonne haute : sans alternance, porter les fermes des charpentes, et avec l'alternance, porter les arcs diaphragmes soutenant de place en place la toiture, ou les grands arcs de décharge sur lesquels repose la charpente. Aussi avons-nous pensé qu'il était intéressant de signaler l'intéressant projet de reconstitution de M. Rahtgens.

Marcel Aubert.

REGNIER (Louis), **Le Château de Chanteloup et les architectes caennais de la Renaissance.** Caen, Delesques, 1911, 14 p., 1 pl. Extrait complété de l'*Annuaire de l'Association normande*, 1911.

Il reste à peine quelques vestiges des constructions militaires de ce château normand dont l'intérêt est tout entier dans les constructions de la Renaissance. Léon Palustre les avait attribuées à Hector Sohier, l'architecte de l'abside de Saint-Pierre de Caen. M. Régnier, par la comparaison qu'il en fait avec les châteaux de Lasson, de Fontaine-Henri, et les magnifiques hôtels Renaissance de Caen, montre que Chanteloup a des liens étroits avec l'architecture caennaise de cette époque, sans vouloir toutefois l'attribuer à Hector Sohier. L'auteur expose dans un court appendice le résultat des études qu'il a faites sur l'architecture de la Renaissance à Caen et déclare que dans l'état actuel des connaissances, il est impossible d'établir la chronologie des architectes de la Renaissance de la ville de Caen et d'identifier leurs œuvres respectives. J. V.

RICCI (Corrado). **L'architecture baroque en Italie.** Paris, Hachette, gr. in-8°, XIII p., 280 pl. 25 fr.

Chaque période artistique correspond à un sentiment ; l'art prend « la direction la plus propre à satisfaire le goût dominant ». Pour la fin du XVIe et le XVIIe siècle italien, ce sentiment est l'étonnement, la surprise, et c'est justement à ce sentiment, sincère, que répond, de bonne foi, l'art baroque, avec cette pompe dans les arts plastiques dont la hardiesse parfois paraît désordonnée et semble toucher à la bizarrerie. Telle est l'idée que développe dans la préface de ce beau volume M. Corrado Ricci, dont l'autorité n'est pas contestable en la matière. Les 313 illustrations de ce volume heureusement choisies donnent une excellente idée de l'art baroque en Italie dans ses manifestations les plus variées : les églises à coupole dont la décoration est traitée avec un soin dans le détail qui augmente encore parfois la lourdeur de l'ensemble ; les mausolées aux riches marbres polychromes, les palais fastueux et grandioses, avec leurs portails et balcons richement ouvragés, leurs lourdes grilles de fer, leurs vastes escaliers et leurs immenses galeries ; les fontaines auxquelles l'imagination des artistes a donné l'aspect le plus fantastique. Et c'est ce style, qui, sauf en Toscane, où il reste fidèle à la tradition, marque en Italie et surtout à Rome, où il résistera le plus longtemps, son empreinte.

Ce style est personnifié par un artiste surtout, peut-être un grand artiste, certainement un artiste qui, dans la recherche de l'effet, le goût du grandiose, la facilité à tourner les plus grandes difficultés, n'a pas été dépassé : le Bernin, dont l'activité comme organisateur, peintre, mais surtout comme décorateur, sculpteur et architecte fut sans borne. Nous ne pouvons rappeler ici [illegible] en les rencontrera presqu'à chaque page en feuilletant le volume.

Il est certain que la critique d'art depuis quelques années devient plus favorable à ce style et à ses grands représentants : son jugement plus équitable repose sur des études plus complètes ; cependant il est difficile d'admirer toujours cet art, qui tout en répondant au goût des artistes et du public, à leur besoin d'effet et de surprise, paraît parfois un peu apprêté. H. I.

DALTON (O. M.), **Byzantine art and archeology.** Oxford, at the Clarendon press, 1911, in-8°, XX-727 p., 456 fig.

Voici, à côté du manuel de M. Diehl, qui avait fait tenir en un volume toute l'histoire de l'art byzantin, un excellent ouvrage sur les origines de l'art et de l'archéologie byzantine, sur les plus anciennes manifestations de cet art, et sur son développement et son évolution. L'architecture, qui est à juste titre un des plus importants chapitres du manuel de M. Diehl, n'a pas été traitée par M. Dalton. Le volume débute par une introduction générale et une introduction géographique où l'auteur montre rapidement l'essor et le rôle de l'art byzantin dans les différentes régions de l'Empire, dans les Balkans, la Grèce, la Russie, la Bulgarie et la Serbie, dans l'Orient chrétien : Anatolie, Syrie et Palestine, Arménie, dans l'Orient, l'Egypte, l'Abyssinie et le nord de l'Afrique, enfin en Occident : Italie, Sicile et Dalmatie, France et Espagne, Allemagne, Iles Britanniques.

Chaque matière forme un grand chapitre où le sujet est étudié chronologiquement. Les principaux sujets traités sont : la sculpture [illegible] sculpture ornementale et décorative, chapiteaux, fragments divers, sculpture sur ivoire et sur pierre précieuse, la peinture murale et de chevalet, mosaïques d'Italie et mosaïques chrétiennes, pavements, miniatures en mosaïque, le émaux, types d'émaux des diverses contrées ; orfèvrerie et joaillerie, plaques d'argent ; les toiles, tapisseries, soieries, broderies, influence des étoffes sur les arts ; les poteries et verreries ; l'iconographie, compositions et scènes, représentations d'individus, figures, symboles ; en dehors des scènes communes avec l'Occident il faut noter quelques représentations comme [illegible] Apôtres et la Divine Liturgie, que l'on ne rencontre guère qu'en Orient. Le dernier chapitre, qui n'est pas des moins intéressants, est consacré aux ornements ; certains motifs proviennent de source grecque : acanthes, palmettes, feuilles de laurier, ornements géométriques, frettes, animaux et monstres ;

[illegible] emprunts étaient : l'arbre sacré (le houx), la vigne, le pin conifère ; d'autres enfin sont tirés de la nature, surtout les animaux, et des formes géométriques. Cet excellent volume est accompagné d'un nombre considérable de figures fort bien choisies qui permettent de suivre le texte et d'en vérifier les hypothèses. M. A.

SEMPER (Hans). **Michael und Friedrich Pacher Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15 und 16 Jahrhunderts in Tirol.** Erlangen a. N., Paul Neff, 1911, in-8°, 186 fig.

Le très beau livre que M. Hans Semper a consacré au grand peintre et sculpteur Michael Pacher est une contribution infiniment précieuse à l'histoire de l'art aux XVe et XVIe siècles. Il est le résultat de longues et patientes recherches. Depuis bien des années l'auteur avait publié des articles fort documentés sur Pacher. Il les a réunis et fondus dans un ouvrage abondamment illustré ci qui dès lors est indispensable pour toute étude d'art sous la région du Tyrol.

M. Semper nous donne d'abord un important chapitre sur l'école de peinture de Brixen et sur les rapports qu'elle présente avec Michel Pacher ; il étudie ensuite la collection de peintures de la vieille école du Tyrol, conservée au séminaire de Freising et essaie d'établir l'origine et la date de l'autel de Sainte-Catherine, au couvent de Neustift, qu'il attribue à l'année 1465. Pacher est ensuite étudié en tant que sculpteur (autels de Gries, près de Bozen, et de Saint-Wolfgang, crucifix du dôme de Breslau, etc.). Le très important autel de Heiligenblut est de son école plutôt que de sa main.

La seconde partie du volume se rapporte à l'examen des autels peints du Sud du Tyrol depuis le début du XVe siècle jusqu'au premier quart du XVIe. Les œuvres de Pacher y sont, comme de juste, particulièrement analysées. Au début du XVIe siècle, les autels ou retables se ressentent encore [illegible] de l'influence de Pacher, mais il en est un certain nombre qui trahissent les caractères de la Renaissance.

Comme œuvres incontestables de Michel Pacher, il importe de citer le retable installé en 1475 dans l'église Notre-Dame de Gries, dont la partie centrale [illegible] de la Vierge, est heureusement conservée. Cette composition est grandement conçue ; on remarquera la jolie attitude et le beau visage de la Vierge. L'artiste a combiné ici fort heureusement l'alliance de la sculpture et de l'architecture. Mais le chef-d'œuvre du maître est sans contredit le retable de Saint Wolfgang (Haute Autriche) (1477-1481), qui est demeuré intact et qui est, on peut dire, colossal. Il se dresse au milieu du chœur et monte jusqu'aux voûtes. Le sujet principal, sculpté également, représente *Marie choisie par Dieu comme mère du Sauveur*. De chaque côté sont les statues de *saint Wolfgang* et de *saint Benoît*. L'ensemble paraît plus beau et plus parfait encore qu'à Gries. Tout est clairement ordonné. Les volets peints, avec des scènes de la vie de la Vierge, sont d'un charme aussi pénétrant. Pacher sait grouper ses personnages : il a le sens du grandiose et de la magnificence, et cela il le tient sans doute en grande partie de l'Italie, mais il paraît aussi rappeler les créations des maîtres flamands contemporains par la noblesse et l'élégance de ses personnages d'un réalisme si vivant. Il sait allier sous une forme personnelle les qualités ou les caractères de l'art de l'Allemagne, des Flandres et de l'Italie.

Michel Pacher a fait école et a eu une grande renommée. Quantité d'œuvres en Tyrol reflètent son style. Son frère Friedrich qui travailla dans son atelier subit forcément son influence. André Haller, de Brixen, dont les compositions atteignent souvent à la grandeur, se rattache aussi à son art, comme en témoignent deux volets d'autel, avec les figures de *saint Roch* et de *saint Sébastien*, et la représentation de la *Visitation* (1513), au musée d'Innsbruck.

V. Boinet

DENIS (Paul). **Ligier Richier. L'artiste et son œuvre.** Paris, Nancy, 1911, Berger Levrault, gr. in-8°, 426 p. et 51 pl.

Ce travail, dont la première édition, non mise dans le commerce, avait servi de thèse de doctorat à son auteur, il y a quelques années, nous revient considérablement accru et luxueusement présenté par les éditeurs lorrains, qui ont mis comme une pointe de patriotisme local à élever ce monument au grand sculpteur, leur compatriote.

Au reste, ce n'est pas d'une monographie ordinaire qu'il s'agit ici : les traditions relatives à Ligier Richier comme les textes certains qui nous renseignent sur sa biographie et sur son œuvre y font l'objet d'une critique approfondie ; mais on sent chez l'auteur le désir de replacer son héros non seulement dans le milieu où il a vécu, mais dans l'époque si complexe où il se trouve encadré ; on s'aperçoit qu'il possède de ces questions générales une curiosité et une connaissance qui fait défaut à bien des érudits provinciaux ; on sent aussi d'ailleurs qu'il s'est efforcé de vivifier son sujet en essayant de faire ressortir de l'étude des faits et des œuvres l'analyse d'un grand tempérament artistique et d'un caractère singulièrement attachant.

Peut-être les résultats de cette analyse ne sont-ils pas hors de toute discussion. Certes, le côté traditionnel de l'œuvre de Richier est manifeste. Mais il nous semble qu'il y a cependant quelque excès à dire qu'il n'abandonne jamais le réalisme simple et consciencieux de même qu'à avancer qu'il de-

meure toujours calme, pondéré et ennemi de toute déclamation. Si loin qu'il soit de l'influence italienne, si erronée que soit l'hypothèse de son éducation romaine, il semble bien difficile qu'il n'ait pas été touché de l'emphase italienne, et que son goût de virtuosité anatomique, comme l'exaspération de certaines expressions qui lui sont familières, lui vienne en droite ligne de ses aïeux gothiques.

Il y aurait lieu, bien entendu, aussi de discuter longuement certaines attributions tentées par M. Denis et peut-être sur certains points arriverait-on à lui demander une nuance un peu moins affirmative. Ainsi, tandis que le calvaire de Briey nous paraît tout à fait proche de la manière du maître, celui de Génicourt ne nous a jamais paru, surtout à l'inspection des originaux, qu'un travail d'atelier, moins habile et légèrement rétrograde. Mais c'est là affaire de sentiment, et ce serait de peu d'importance en somme, si l'on ne cherchait pas à trouver comme l'a fait M. Denis, avec une ingéniosité un peu trop hardie, dans une œuvre assez lourde et gauche, les traces d'une manière primitive (et plus gothique ?) de Ligier Richier.

Paul Vitry.

BERTHELE (Jos.). **Ephemeris campanographica,** fasc. VIII, Montpellier, L. Valat, 1912, in-8°.

Continuant son enquête campanaire, M. Berthele a relevé dans les dernières publications : volumes et revues, tout ce qui peut contribuer à l'histoire des cloches, textes des inscriptions, bas-reliefs à personnages, parmi lesquels on retrouve presque toujours l'*Ecce-Homo ;* de l'industrie et de la fonte des cloches ; enfin des fondeurs. Nous noterons entre autres une notice sur la cloche des Augustins d'Avignon, datée de 1520, d'après l'étude de M. J. Girard, une étude sur les cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Vexin (Oise), par M. Louis Régnier ; la statistique campanaire du XVIIe au XIXe siècle, des églises paroissiales et du beffroi de la ville d'Amiens, d'après M. Albert Boquet ; des notes sur la cloche des Flambarts à l'Hôtel de ville de Dreux, d'après M. Georges Champagne, et sur les cloches de Fère-en-Tardenois et les fondeurs Cochois et Barrard, d'après la belle monographie de Fère de M. Moreau-Nélaton. Le fascicule se termine par un article sur les cloches de Marle et de Cormicy et le fondeur Nicolas Cochois-Baret du début du XIXe siècle. Nous ne pouvons signaler que d'une manière très imparfaite tout ce que contiennent ces fascicules de l'*Ephemeris campanographica*, qui donnent des renseignements sur l'histoire des cloches dans toute la France au moyen âge et jusqu'à nos jours.

M. A.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

1188. AGOSTINONI (Emidio). Altipiani d'Abruzzo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, 158 p., pl., fig. Collezione di monografie illustrate [illegible] Bergamo, [illegible], n° 64 [illegible]).

1189. ALBERT (Peter P.). Urkunden und Briefen zur Geschichte des Frauenorden [illegible] München [illegible] *Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 17-88.

1190. AMIDA. Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmane du Diyar Bakr, par Max van Berchem. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande von J. Strzygowski. The Church and Monasteries of the Tur Abdin, by Gertrude L. Bell. Heidelberg, Winter ; Paris, Leroux, 1910. 390 p., 23 pl. 330 fig. 60 m.

1191. Amis (Les) de Verneuil (Société d'histoire locale et de développement artistique et commercial de Verneuil et des environs). Verneuil-sur-Avre, impr. de A. Aubert, 1912, in-fol., fig., pl. et plan.

1192. ANISSIMOV (A.). Tserkòvnaia Starinà na vystavkè XV arkheologicheskogo S'ezda v Novgorodié (Les antiquités religieuses à l'exposition du XVe Congrès archéologique à Novgorod). *Niva Gody*, 1911, octobre, p. 40-47, 4 pl.)

1193. Annuaire de la Société des amis du palais des papes et des monuments d'Avignon. Avignon, F. Seguin, 1912, in-8°, 73 p., pl.

1194. A propos d'une exposition d'art religieux à Paris. L'école de Saint-Luc mise au rancart. (*Kunst-kronick*, 1912, janvier, p. 67-68.)

1195. BAUDON (Abbé). L'église Saint-Merri de Paris, histoire de la paroisse et de la collégiale (700-1910). Paris, H. Oudin, 1912, 2 vol. in-8°, VII-620 et 837 p., portraits, pl. et cartes.

1196. BAUDON (A.). Notices historiques et archéologiques sur les communes rurales du canton de Rethel. V Barby. VI Bertoncourt par P. Pellot. (*Annales rethéloises*, 1911, mai-juin, n° 27, p. 31-34 ; juillet-août, n° 28, p. 47-52 ; novembre-décembre, n° 30, p. 79-85.)

1197. BERGMANS (Paul). Mélanges iconographiques, bibliographiques et historiques. Manuscrits à miniatures [illegible] Van de [illegible] Gand [illegible] tices bibliographiques : J. Van Praet, le baron de Reylof, Jacques de Richebourg, etc. Gand, C. Vyt, 1912, in-8°, 273 p., 25 pl., 40 f. 10 fr.

1198. Bertaux (E.). La part de Byzance dans l'art byzantin. (*Journal des Savants*, 1911, avril, p. 164-175; juillet, p. 304-314.)

1199. Bertini Calosso (Achille). Le mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo. (*L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 445-468, 12 fig., 3 pl.)

1200. Bland (J. M.). A guide to newark and the churches of Hoime and Hawton. London, Philimore and Co., 2e éd., 1911, in-16, 15 pl., 16 fig., 2 plans, 6 d.

1201. Bonn. Wiederaufstellung der Denkmäler des deutschen Friedhofes in Hanau. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 28 février, p. 17-18, 12 fig., 1 plan.)

1202. Bone. Ausstellung der Vereinigung für christliche Kunst in Dusseldorf. (*Die christliche Kunst*, 1912, février (II), p. 25-27.)

1203. Bonno (Al.). Les quatre chapitres de Provins. (*Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins*, 1911, t. IX, n° 1.)

1204. Bosseboeuf (Abbé). Statuts de la confrérie de Saint-Gatien. (*Bulletin de la société archéologique de Touraine*, 1911, 1er trim., p. 246-247.)

1205. Brunhes (Louis). Notes d'archéologie auvergnate. (*Revue d'Auvergne*, 1911, mars.)

1206. Brune (Abbé Paul). Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, in-4°, IV-341 p. (Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, publié sous la direction de M. André Girodie.)

1207. Burckhardt (Jac.). Geschichte der Renaissance in Italien, 5. Aufl. Bearb. v. Heinr. Holtzinger. Esslingen, P. Neff, 1912, in-8°, XVI-394 p., 340 fig., 1er tir.

1208. C. D. Exposition d'art religieux. (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, février, p. 33-34.)

1209. C. G. R. La Chiesa di San Nicolò in Girgenti. (*Sicilia illustrata*, 1911, fasc. II, p. 16.)

1210. Cartier (Emile). Dessin du Mausolée des [illegible] de Vienne, Armand de Montmorin et Henriette de [illegible] d'Auvergne, élevé en 1747, à la [illegible] de Vienne. (*Bulletin monumental*, 1911, [illegible], p. 438-441, 1 pl.)

1211. Callen (J.). Saint-Seurin de Bordeaux, d'après Fortunat et Grégoire de Tours. Paris, A. Picard et Fils, 1912, in-8°, 257 p., avec fig. 5 fr.

1212. Carocci (Guido). Il museo di S. Marco di [illegible]. (*Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1911, [illegible], p. 1-[illegible], 4 fig., 1 pl.)

1213. Cathédrale de Bayonne. (*Bulletin du musée de Bayonne*, 1912, 1er février.)

1214. Cellenaer (A. de). Thielrode. (*Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. [illegible]4, 3 f., 4 fig.)

1215. Christliche Kunst in Münchener Glaspalast 1911. (*Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 92-93.)

1216. Colas (L.). Mémoire sur l'emplacement de la croix dite croix de Charlemagne qui fermait jadis, au sud de la vallée de Cèze, la limite extrême du diocèse de Bayonne. (*Bulletin de la société des sciences et arts de Bayonne*, 1911, 4e trim., p. 224-232, 1 pl.)

1217. Dacier (Emile). La Revue de l'art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909. Paris, 28, rue du Mont-Thabor, 1911, gr. in-8°, 150 p.

1218. Di Nicola (Giacomo). Arte medita in Siena e nel suo antico territorio. (*Vita d'Arte*, 1912, mars, p. 85-111, 17 fig., 3 pl.)

1219. Didier (P.). Objets trouvés dans l'ancien cimetière de l'Eglise de Saint-Martial de Montlouis. (*Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LXI, 1re livr., p. 287-290.)

1220. Ditchfield (P. H.). The Counties of England, their story and antiquities. London, G. Allen, 1912, 2 vol. in-8°, 409 et 432 p., fig. 21 s.

1221. Doering (O.). Die Denkmalpflege und Heimatschutztagung in Salzburg, 1911. (*Die christliche Kunst*, 1912, janvier (II), p. 17-20.)

1222. Ebersolt (Jean). Rapport sommaire sur une mission à Constantinople (1910). (*Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 3, 1911, p. 1-17, 14 pl., 22 fig.)

1223. Espagnat (Emile). Notes historiques et archéologiques sur Cazères (Haute-Garonne). Toulouse, E. Privat, 1911, in-18°, 128 p., fig. 4 fr.

1224. Fawtier (Robert). La Bibliothèque et le trésor de l'abbaye de Saint-Evre-lès-Toul à la fin du XIe siècle, d'après le manuscrit latin 10.292 de Munich. (*Mémoires de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, p. 123-156, 3 pl.)

1225. Feulner (Adf.). Bez.-Amt Zarlstadt. Mit e. histor. Einleitg. v. Paul Glück. München, R. Oldesbourg, 1912, in-8°, IX-192 p. 116 fig., 16 pl. et 1 carte. (Die Kunstdenkmäler der Königr. Bayern. VI Heft, 8 m.)

1226. Flamm (Hermann). Grab und Grabmal Herzog Bertholds V. von Zähringen im Freiburger Münster. (*Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 20-32, 1 fig., 1 plan.)

1227. Fortiat (Ch.). La paroisse d'Etampes. (*Bulletin de la société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*, 1911, 1re livr., p. 53-54; 2e livr., p. 77-88.)

1228. Fra (Roger F.). The growth of the dramatic idea in mediaeval art. *Felix Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 72-75).

1229. Gauchery (P.) et A. de Grossouvre. Le vieux Bourges. Inventaire archéologique. Bourges, impr. de L. Renaud, 1911, in-16, 14 p.

1230. Geymüller (Heinrich von). Das gotische Zeitalter. (*Die schweizerische Baukunst*, 1911, 15 septembre, fasc. 19, p. 269-271.)

1231. Giard (René) et Léon Grimonprez. Histoire de Lambersart. Lille, Giard, 1911, in-8°, 286 p., 5 plans.

1232. Girard (J.). Documents sur les compagnons d'art et métiers à Avignon, XVII-XIXe siècles. (*Annales d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, 1912, janvier, p. 43-52.)

1233. Girard (J.) et H. Requin. Le couvent des Dominicains d'Avignon. (*Annales d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, 1912, avril, p. 81-96.)

1234. Goffin (A.). L'exposition des arts anciens du Hainaut à Charleroy. (*Les arts anciens de Flandre*, tome V, 1911, 4 : Fasc. III, p. 149-158, 4 pl.) (A suivre).

1235. Gorst (Bertha.) [Mrs. J. G. Aiken.] Gothic book-plates ; being certain passages from « The nature of Gothic », by J. Ruskin, and certain book-plates by Bertha Gorst. Kansas City, H. A. Fowler, 1912, 250 copies. 1 l.50.

1236. Gronau (Georg). Dokumente zur Entstehungsgeschichte der neuen Sakristei und der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, supplément, p. 62-81.)

1237. Guerlin (Henri). La Touraine. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 109 fig. (Les provinces françaises, publ. sous la direction de M. Henry Marcel.)

1238. Gurlitt (Cornel). Amtshauptmannschaft Kamenz (Land). Dresden, C. C. Meinhold, 1912, III-372 p., 2 pl. et fig. (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Königr. Sachsen. 35 Heft.)

1239. Huppertz (Andreas). Das religiöse Moment in Kunstwerk. (*Der Pionier*, 1912, janvier, p. 28-32 ; février, p. 33-34.)

1240. Huysman (J.). Het Putje sous Saint-Denis-Westrem. (*Inventaire archéologique de la Flandre orientale*, 1911, fasc. 3, 1 p.)

1241. Internationale tentoonstelling van christelyke moderne kunst te Parys. (*Van onzen Tijd*, 1911, 3 décembre, p. 129-132).

1242. Jecklin (F. von). Die Veräusserung des Kirchenschatzes der St. Martinskirche zu Chur. (*Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. XIII, fasc. 3, p. 197-202.)

1243. Kowalski (P. Gerard). Znaczenie i wystawy wspolczesnej sztuki Koscielnej (De l'importance de la première exposition d'art religieux moderne de Cracovie). (*Kraków ku miesięcznik*, *Dr tystępny*, 1912, janvier, p. 9-12, 1 pl.)

1244. Labadessa (Rosario). L'arte in Puglia nei secoli XI, XII, XIII. *Apulia*, 1911, fasc. I-II, p. 85-101, 8 pl.

1245. Lalande (L.). Notes et Documents sur le chapitre de l'église de Massiac, le prieuré de Rochefort et la chapelle de Loubarsel. (*Revue de la Haute-Auvergne*, 1911, 2 fasc., p. 153-170.)

1246. Langlade (A.). Le Limousin illustré. Saint-Léonard et l'abbaye de l'Artige, visite archéologique et pittoresque. Limoges, Impr. nouvelle, 1911, in-8°, 74 p., pl.

1247. Lefèvre-Pontalis (E.). Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XIe et au XIIe siècle. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 5-6, p. 423-468.)

1248. Lill (Geo. und Fel. Mader). Bez.-Amt Hofheim. München, R. Oldenbourg, 1912, in-8°, IX-124 p., 72 fig., 7 pl. et 1 carte. Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern. 3 Bd. V Heft.) 12 m.

1249. Lübke (Wilh.). Grundriss der Kunstgeschichte. 14. Aufl., vollständig neu bearb. v. Max Semrau. Ill. Die Kunst der Renaissance in Italien u. im Norden. Esslingen, P. Neff, 1912, in-8°, VI-595 p., 549 fig., 20 pl. en coul. 12 m.

1250. Macler (Frédéric). Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque (juillet-octobre 1909). (*Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 1 et 2, 1910, p. 1-135, 26 pl.)

1251. Mader (Fel.). Bez.-Am. Würzburg. Mit e. histor. Einleitung v. Paul Glück. Mit zeichner. Aufnahmen v. Frdr. Karl Weysser. München, R. Oldenbourg, 1911, 2 t. in-8°, VI-260 p., 182 fig., 20 pl., 1 carte. (Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern. 3. Bd. Reg.-Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg. 3. Heft). 11 m.

1252. Marty (E.). Archives des notaires de Rabastens. (*Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 4-5, p. 320-335.)

1253. Matthaei (Adelb.). Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig, B. G. Teubner, 1912, in-8°, VI-154 p., fig. et pl. (Aus Natur u. Geisterwelt-Sammlung wissenschaftlich gemeinverständl. Darstellungen. Neue Auflage. Lfg. 5.)

1254. Molini (Adolf.), Pietro Pieri. La [illegible] ciuta dinastia di artiste Umbri del secolo decimosesto. (*Arte e Storia*, 1912, mars, p. 85-91.)

1255. Moschetti (Andrea). Bologna. Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, 160 p., fig.,

4 l. 50. (Collezione di monografie illustrate. serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 65.)

1256. Massi Lugli. La chiesa della Misericordia in Massa. (*Arte d'Arte*, 1912, mars, p. 117-118, 2 fig.)

1257. Massi Lugli. La chiesa di Massa lunense nei documenti della Curia vescovile di Luni-Sarzana del 1500 al 1700. (*Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 19-23.)

1258. Nasturel (P. V.). Le monastère de Negosh. (*Revista pentru Istorie, Archeologie si Filologie*, 1911, t. XII, 1re partie, p. 7-43, 4 fig.)

1259. Nebbia (Ugo). La Brianza. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, 150 p., fig (Collezione di monografie illustrate : serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 66.) 5 l.

1260. Neuwirth (Jos.). Prag. Leipzig, E. A. Seemann, 2e éd., 1912, in-8°, 168 p., 147 fig. (Berühmte Kunststätten.) 4 m.

1261. Nicolas (Abbé). Notre-Dame de Laval et son pèlerinage. Nîmes, Impr. générale, 1912, in-16, 56 p., pl. (Laval, Gard.)

1262. Nicolas (J.). Réponse à M. Léon Germain au sujet de son article « Sur Stenay et le culte de Saint Dagobert ». (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 12, p. 270-279.)

1263. Objets mobiliers et immeubles du département du Tarn classés comme monuments historiques. (*Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 4-5, p. 351.)

1264. Over de internationale tentoonstelling van 't Art chrétien moderne te Parijs. (*Van Onzen Tijd*, 1911, 19 décembre, p. 153-157, 2 fig.)

1265. Pansier (P.). Les Anciennes Chapelles d'Avignon. I. La Chapelle et l'Aumône de N.-D. du Salut au portail Mahanen (*Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, 1912, janvier, p. 29-38, 1 pl., 1 fig.)

1266. Paroissien (Anatole). Académie nationale de Reims. Un Projet de vente de la cathédrale de Reims au XVIIIe s. Reims, impr. de L. Monce, 1912, in-8°, 11 p. (Extrait des Travaux de l'Académie de Reims, tome CXXX.)

1267. Péladan. Les dix mille églises à classer. (*La Revue hebdomadaire*, 1912, 2 mars, p. 115-128.)

1268. Péladan. La France monumentale en 1912. Eglises des Côtes-du-Nord.) (*L'Art décoratif*, 1912, 20 février, p. 101-116, 26 fig.)

1269. Pesenti (Pietro). Bergamo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8, 138 p., 3 pl., fig. 4 l. 50. (Collezione di monografie illustrate : serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 57.)

1270. Philippi (Adf.). Der Begriff der Renaissance ; Daten zu seiner Geschichte. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, gr. in-8°, VIII-174 p., 24 pl. 4 m. 50.

1271. Pipitone (Federico G.). I dintorni di Palermo Monreale. (*Sicilia illustrata*, 1911, fasc. I, p. 14-15.)

1272. Reiners (Herib.). Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen. Düsseldorf, L. Schwann, 1912, VI-285 p., 229 fig., 12 pl. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz hrsg. von Paul Clemen, IX Band.) 5 m.

1273. Ricci (Corrado). Emilia e Romagna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-16, 123 p., fig. (L'arte in Italia, n° 3.)

1274. Ridder (Fr. de). Kroniekje van Thienen of diversche notabele dingen. (*Hagelands Gedenkschriften. Tirlemont*, t. IV, fasc. 1 (1910), p. 10-30, 1 pl.)

1275. Rodière (Roger). Promenades épigraphiques. L'église de Brutelles et le fief du Hamel au XVIIe s. Saint-Valery-sur-Somme, impr. de Ricard-Leclercq, 1911. in-8°, 32 p.

1276. Roosval (Dr J.). L'exposition d'art ancien religieux à Strångnäs. (*Les arts anciens de Flandre*, tome V, 1911. Fasc. III, p. 123-129, 11 fig.)

1277. Rudder (Arthur de). Une exposition d'art chrétien moderne (à Paris). (*L'Art flamand et hollandais*, 1912, janvier, p. 8-13, 1 pl., 2 fig.)

1278. Sachsen (Johann Georg, Herzog zù). Kunstschätze in Sinaikloster (suite). (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 10, col. 299-304, 5 fig.)

1279. Saint-Paul (Anthyme). Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 206-212.)

1280. Scarabelli Zunti (Enr.). Memorie e documenti di belle arti parmigiane. Tomo I (1050-1450). Prefazione e aggiunte per cura di Stefano Soltici. Parma, tip. A. Zerbini, 1911, in-8°, 85 p.

1281. Schatzkammer (Die) von St. Peter. (*Antiquitäten Zeitung*, 1912, 31 janvier, p. 41-42.)

1282. Schmid (Wolfg.). Passau. Leipzig, E. A. Seemann, 1912. in-8°, VII-210 p., 126 fig. (Berühmte Kunststätten.) 3 m.

1283. Schleinitz (Otto). London. Leipzig, E. A. Seemann, 1912, in-8°, XI-294 p., 205 fig. (Berühmte Kunststätten.) 4 m.

1284. Sepp (Herm.). Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte. Nachtrag f. 1906-1910. Strassburg, J. H. E. Heitz, in-8°, 1912, X-208 p. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 12 m.

1285. Sparre (Louis). Visby och dess fomminnen. [Visby et ses ruines]. (*Ord och Bild*, 1912, mars, p. 129-139, 13 fig.)

1286. Springer (Ant.). Manuale di storia dell'arte. 2ª edizione italiana a cura di Corrado Ricci. Vol. II. Arte del medio-evo, riveduto dal dott. Giuseppe Neuwirth, di nuovo tradotto ed ampliato, sulla 8ª edizione tedesca, a cura del dott. Antonio Muñoz. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 594 p., 9 pl., fig. 5.)

1287. Tesi Ravioni (Alessandro). Un' antica cronaca episcopale Ravennate. (*Felix Ravenna*, 1911, fasc. III, p. 123-129.)

1288. Tietze (Hans). Die Denkmale des politischen Bez. Waidhofen a. d. Thaya. Mit Beiträgen v. Jos. Bayer. Wien, A. Schroll, 1911, in-fol., xviii-194 p., 185 fig., 8 pl., 1 carte coloriée. (Osterreichische Kunsttopographie, VI. Bd. 14 m.

1289. Tietze (Hans). Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (m. Ausnahme von Nonnberg u. St. Peter). Wien, A. Schroll, 1912, in-fol., ix-316 p., 330 fig., 37 pl. (Osterreichische Kunsttopographie, ix Band. 35 m.

1290. Toesca (Pietro). Torino, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911, in-8°, 148 p., pl., fig. 41-50. (Collezione di monografie illustrate : serie I, Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 62.)

1291. Urseau (Chanoine Ch.). L'idée d'une congrégation religieuse d'artistes chrétiens à Angers au milieu du XVIIIe [*sic* XIXe] siècle, lecture faite à la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers. Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 20 p.

1292. Vaillat (Léandre). L'art décoratif, l'art chrétien moderne. (*L'art et les artistes*, 1912, janvier, p. 174-179, 8 fig.)

1293. Van Gramberen (A.). Oude Hagelandsche kerken. *Hagelands Gedenkschriften*. Tienemont, t. IV, fasc. 1 (1910), p. 33-52, 18 fig.)

1294. Venturi (Lionello). Opere d'arte a Moggio e a San Pietro di Zuglio. (*L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 469-478, 5 fig., 2 pl.)

1295. Visan (Tancrède de). Exposition d'art chrétien à Paris. (*Durendal*, 1912, janvier, p. 40-47.)

1296. Vitry (Paul). Les expositions rétrospectives de Tournai, Malines et Charleroi (1911). (*Les Arts*, 1912, février, n° 122, p. 1-32, 45 fig.)

1297. W. Brand des Turmes der St. Martinikirche in Münster. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 7 février, p. 13, 1 fig.)

1298. Wauters (Jos.). Het kerkelijk archief van Wanneghem. (*Annales du cercle archéologique d'Audenarde*, 1911, livr. 4, p. 211-238.)

1299. Wilpert (J.). Die Papstgräber und die Caeciliagruft in der Katakombe des hl. Kallistus. Herder, 1909, in-fol., 109 p., 70 fig., 9 pl.

1300. Wirth (Zdenek). Der politische Bez. Nachod. Mit Beiträgen v. Fr. Machäl. Prag, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1911, gr. in-8°, viii-226 p., fig. et p. (Topographie der historischen u. Kunst-Denkmäler im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrh.)

1301. Wilberg (F.). Wilberg [illegible] Klausa Klausta Spassitch u. [illegible] Gerard Wilberg et son projet de l'église du Christ Sauveur sur la montagne des Moineaux. (*Starýé Gody*, 1912, février, p. 3-19, 9 pl., 1 fig.)

1302. Witkowski (Dr G.-J.). L'Art chrétien, ses licences. Complément de l'art profane à l'église. France et étranger... Paris, J. Schemit, 1912, in-8°, xxii-152 p., fig., pl.

1303. Weth (Fritz). Kunsthistorische Notizen aus den Ausgaben und Einnahmenregistern der Domfabrik zu Osnabrück, 1415-1550. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 377-384.)

1304. Y a-t-il une renaissance de l'art religieux ? *Le Temps*, 1912, 9 janvier.

1305. Zeller (Adr.). Stadt H. deshalb. Kirchliche Bauten Hannover, Th. Schulze, 1911, in-8°, xx-290 p., 154 fig., 47 pl. en coul. (Die Kunstdenkmäler des Prov. Hannover, II. Heft. 6 m.

1306. Zmigrodzki (Michal). Przegląd historyczny sztuki w Polsce. [Histoire de l'art en Pologne.] Cracovie, l'auteur, 1911, in-8°, vii-278 p. et 1 vol. in-4° de pl.

Architecture.

1307. Agapito y Revilla (Jean). Del Valladolid monumental. El colegio de San Gregorio. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, décembre, p. 253-260, 2 pl. ; 1912, janvier, p. 269-279, 1 fig., 2 pl.).

1308. Agapito y Revilla (Jean). El colegio de San Gregorio de Valladolid. (*[illegible]*, 1911, n° 9, p. 327-342, 8 fig.)

1309. Alesso (Michele). La monumentale chiesa di S. Maria degli Angeli in Caltanissetta. (*Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 9-17, 5 fig.)

1310. Baeschlin (H. A.). Die reformierte Kirche in Biberist (Solothurn). (*[illegible] Baukunst*, 1911, 30 juin, fasc. 13, p. 173-174, 6 fig., 2 plans.)

1311. Barbat (E.). [illegible] de Clairac. (*[illegible]*, 1911, n° 6 et 7, p. 159-199, 2 pl.)

1312. Barbier (A.). [illegible] Lépron en 1595. (*Revue historique ardennaise*, 1911, mai-juin.)

1313. Bard (E.). [illegible] in France. New-York, Dutton, in-fol. 18-233 p., pl. 7 d. 50.

1314. Bianchi (Car.). La chiesa di Fontanella al M[illegible] restaurata. Torino, C. Crudo, 1912, in-8°, 73 [illegible]

1315. Biblat (L.). Bellenaves. Les traces du passé. (*Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1912, février, p. 50-56; mars, p. 81-85.)

1316. Bilson (John). La date et la construction de l'église abbatiale de Bernay. (*Bulletin monumental*, 1911, n° 6, p. 403-422, 4 pl.)

1317. Bonnefoy (Th.). La façade de Notre-Dame de Paris. (*L'art à l'école et au foyer*, 1911, décembre, p. 129-131, 1 pl.)

1318. Bourgeois (Dr Georges). La chapelle de Saint-Roch et le cimetière du Baly à Fumay. (*Almanach-annuaire de la Marne, de l'Aisne et des Ardennes*, 1912, p. 133-144, 1 pl.)

1319. Boyer-Vidal. Besse-en-Chandesse. (*Revue d'Auvergne*, 1911, janvier, p. 43-60; septembre, p. 289-329.)

1320. Broquelet (A.). Nos cathédrales, préface de Maurice Barrès. Paris, Garnier, 1912, in-18, 508 p. 5 fr.

1321. Cazeaux (Louis). L'église prieurale de Madiran. Tarbes, impr. de Lesbordes, 1912, in-8°, 29 p., fig. (Les Monuments de la Bigorre.)

1322. Caillet (Louis). Le consulat de Lyon et le clocher de Saint-Nizier. (*Bulletin du diocèse de Lyon*, 1911, octobre, n° 71, p. 315-328.)

1323. Canestrelli (Antonio). L'abbazia di S. Antimo presso Montalcino. (*Vita d'Arte*, 1911, décembre, p. 212-216, 1 fig., 4 pl.)

1324. Catel (Alb.). L'ancien prieuré de Pontloup-les-Morel. (*Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1911, 3e et 4e trim., p. 324-383, 1 pl.)

1325. Clemen (Paul). Fouilles et exploration dans l'ancienne du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. (*Revue de l'Art Chrétien*, 1912, mai-juin, p. 213-220, 3 plans.)

1326. Cloquet (Louis). Les cathédrales et basiliques latines, byzantines et romanes du monde catholique. Lille, Desclée-De Brouwer [1912], in-4°, 352 p., 330 fig. 10 fr.

1327. Costecalde (Abbé L.). L'église de Saint-Joseph-de-Bon-Secours de Cros-Garnon (diocèse de M[illegible]). (*Bulletin* [illegible] 1912, p. 16, 1 pl.)

1328. Crégut (R.). L'église abbatiale de Menat. (*Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1911, juin.)

1329. Démolition du cloître des Minimes de la [illegible] (*Bulletin* [illegible] *Procès-verbaux des séances*, 1911, 31 mai, p. 80-81, 3 pl.)

1330. Dieulafoy (M.). Les mille et une églises. (*Journal des savants*, 1911, juin, p. 241-247.)

1331. Doering (Osc.). Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit, München, Allgemeine Vereinigg. f. christl. Kunst, 1912, in-8°, 46 p., 56 fig. (Die Kunst dem Volke, 8). 0 m. 80.

1332. D[ubosc] (Georges). Le cloître de la cathédrale. (*Journal de Rouen*, 17 mars.)

1333. Durand (Georges). Guide à Saint-Riquier. Amiens, impr. de Grau, 1912, in-18, 63 p., 9 pl., 1 plan.

1334. E[nglish] (M.). Kerk-kunst Sint-Michielskerk te Kortrijk. (*Biekorf*, 1912, n° 6, p. 95-96.)

1335. F[erra] (Miguel). Els portals de Santa Eulalia à Palma. (*Bolletin de la Societat arqueologica Luliana*, 1912, mars, p. 48.)

1336. Fiocca (Lorenzo). Chiesa e Abbazia di Santa Maria del Piano in Orvinio. (*Bollettino d'arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 405-418, 20 fig.)

1337. Flamm (Hermann). Das Endiger Chörlein im Querschiff des Münsters. (*Freiburger Munsterblätter*, 1911, p. 33-46, 2 fig.)

1338. Gascon de Gotor (Anselmo). Campanarios mudejares de Aragon. (*Museum*, 1911, n° 10, p. 381-393, 15 fig.)

1339. Geibnaert (H.). La restauration de l'église Saint-Nicolas. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 8, p. 390-395.)

1340. Germain (Alphonse). Le monastère de Saint-Jean-des-Bons-Hommes. (*Les Marches de l'Est*, 1911-1912, n° 1, p. 43-49, 2 pl.)

1341. Gobillot. Les tours de la cathédrale de Clermont. (*Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1911, novembre et décembre.)

1342. Goetschalcx (P. J.) Borsbeek. (*Bydragen tot de geschiedenis. Brabant*, 1912, février, p. 89-96.)

1343. Goilav (Gr.). Bisericile armene de prin Tsârile Române. [Les églises arméniennes des pays roumains.] (*Revista pentru Istorie, Archeologie si Filologie*, 1911, t. XII, 1re partie, p. 99-112, 5 fig.)

1344. Goodyear (William H.). Mediaeval architectural refusements. (From the *Yale Review* for april 1912, pag. 471-483.)

1345. Hardel (Abbé). L'église de Notre-Dame de Boisseleau de Droué, au diocèse de Blois. Blois, impr. Migault, 1912, in-8°, 50 p.

1346. Hoeber (Fritz). Die Früherenaissance in Schlettstadt. (*Revue alsacienne illustrée*, 1912, n° 1, p. 1-20, 18 fig., 4 pl.)

1347. Hoffmann (Frdr. Wilh.). Die Sebalduskirche in Nürnberg. Ihre Baugeschichte u. ihre Kunst-

denkmale. Überarb. u. ergänzt v. Th. Harpe. E. Mummenhoff, Jos. Schmitz. Wien, Gerlach und Wiedling, 1912, in-8°, 257 p., 144 fig., 10 pl. 30 m.

1348. HUIDOBRO (Luciano). L'église de Saint-Louribe à Barrios de Bureva (Burgos). *Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 134-135, 1 fig.

1349. J. KL. Par monts et par vaux. L'église St-Etienne de Nimègue. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, décembre, p. 379-380, 2 fig.

1350. KLEINER (Emil). Die vorgotischen Bauten der Stadt Muhlhausen i. Thür. Muhlhausen, Deuner'sche Buchdr., 1912, in-8°, 22 p., 17 fig., 1 pl. (Extrait des *Muhlhauser Geschichtsblätter*. 0 m. 75.)

1351. LAGTOIZE (Abbé). La façade et les cimeus de l'église de Fleurance. *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1911, 3e trim., p. 197-208, 1 pl.)

1352. LAMBEAU (Lucien). Le prieuré de la Madeleine de Traisnel, rue de Charonne. 16.63.1911. *Commission du Vieux Paris. Procès-verbaux des séances*, 1911, annexe à la séance du 31 mai, 122 p., 5 pl., 1 plan.)

1353. LASTEYRIE (R. de). L'église de la Nativité à Bethléem. *Journal des Savants*, 1911, octobre, p. 233-438.)

1354. LEO (Siddy). Die Stiftskirche zu Gernrode am Harz u. ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Quedlinburg, H. Schwanecke, 1912, in-8°, 39 p., fig. 0 m. 35.

1355. LEVILLAIN (Léon). La « Memoria » de l'abbé Mellebande. *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1911, 3e trim., p. 355-416, 6 pl.

1356. LYNAM (Charles). The Abbey of St. Mary, Croxden, Staffordshire : a Monograph. London, Sprague, 1911, in-4°, pl.

1357. MACHMAR. Die Tragheimer Kirche zu Konigsberg. Eine Bau- und kunstgeschichtl. Studie. Strassburg, Heiz, 1912, in-8°, 72 p., 32 fig., 31 pl. 9 m.

1358. MALE (E.). Le Mont-Saint-Michel. *Journal des Savants*, 1911, juin, p. 260-275.)

1359. MANIERI (G. B.). Come sorse il tempio di S. Bernardino in Aquila. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 18-20, fig.)

1360. MANUCCI (Giovanni Battista). Per il patrimonio artistico senese. Montepulciano. *Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 29-31.)

1361. MAUSS (C.). Eglise du Saint-Sépulcre à Jérusalem. I : Les deux portes occidentales et la chapelle Sainte-Marie. II : Recherche de la mesure ouvrière du Saint-Sépulcre et conséquences de cette recherche. Paris, E. Leroux, 1911, in-8°, 65 p., fig. et plans.

1362. MENIZ (Lothlocken aus Kiel). Oldenlands. *Die Denkmalpflege*, 1912, 7 février, p. 14-15, 5 fig.)

1363. MENNI (Giuseppe). Per la storia della cappella Brancacci. *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 34-40.)

1364. MUÑOZ (Antonio). La chiesa di S. Eligio in Roma e [illegible] *Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 141-144, 14 pl.)

1365. NALI (Albert). L'église de San Pellegrino Laurentano, chapelle de la grande nef de la Papesse à Rome. *Un voyage pour Schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. XIII, fasc. 2, p. 82-118, 7 pl., 13 fig.

1366. NICELLA (Ugo). Note di Arte di Valcamonica. *Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 12-19, 12 fig.

1367. PERKINS (Clara Crawford). French cathedrals and chateaux. New York, Holt, 1911, in-8°, 298 p., fig. 3 s.

1368. PERRET (L.). L'église de Brou. L'architecte. La construction. La restauration du XIXe s. (*Annales de la Société d'emulation et d'agriculture de l'Ain*, 1911, avril, mai, juin, p. 137-172, 3 pl.)

1369. PETERS (H.). Oudtestamentische [illegible] *Bildende kunst*, 1911, [illegible], p. 124-210, 23 fig.

1370. PLANCOUARD (Léon). L'église de Mouches, la chapelle funéraire du chancelier de Sillery, son école de théologie, ses œuvres d'art. Paris, Plon-Nourrit, 1911, in-8°, 32 p., pl. (Mémoire [illegible] la réunion des sociétés des beaux-arts des départements tenue dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, à Paris, le 8 juin 1911.)

1371. PORÉE (Chanoine). Nouvelles observations sur l'église abbatiale de Bernay. *Bulletin monumental*, 1911, n° 6, p. 396-402.)

1372. POTIER (E.). Réflexions sur la section d'architecture française de l'exposition d'art chrétien moderne. *Notre-Dame et l'archéologie*, 1911, novembre-décembre, p. 146-150.)

1373. PRADILLA (Gregorio Sandin). Monasterios hispano-arabes [illegible] la Vieja de Hesillos. *Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1912, [illegible] 26-30.)

1374. PREUSSER (C.). Nordfriesische [illegible] Bau- und Kunstdenkmäler [illegible] Leipzig, Hinrichs, 1911, [illegible] p., [illegible] m.

1375. PUISSANT (A. D.). L'église du Sablon (à Bruxelles). *Tekhné*, 1911, 25 août, p. 258-260, 2 pl., 2 fig.)

1376. [illegible] Wiederherstellung [illegible] Hull a. Und. *Die Denkmalpflege*, 1912, 29 mars, p. 81.

1377. Ranquet (H. Du). Chapelles de Beaurepaire et des Cordeliers. (*Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 1911, mai.)

1378. Ranquet (H. Du). La Cathédrale de Clermont-Ferrand. (*Revue d'Auvergne*, 1911, mars, p. 111-122, 1 fig.)

1379. Régnier (Louis). Notes sur l'abbaye de la Lucerne au diocèse d'Avranches et sur l'architecture de l'Ordre de Prémontré. Paris, A. Picard, 1911, in-8°, 34 p., fig. (Extrait de l'*Annuaire de l'Association normande*, 1911.)

1380. Reinecke (Erich). Die Ersheimer Kirche bei Hirschhorn am Neckar. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 20 mars, p. 28-31, 9 fig., 3 plans.)

1381. Ricci (Corrado). Baroque architecture and sculpture in Italy. New-York, Dutton, in-fol., 13 280 p., fig. 7 d. 50.

1382. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig, B. G. Teubner, 1912, in-8°, vi-30 p., 43 fig. 3 m. 20.

1383. Sauermann (Ernst). Alt- Schleswig-Holstein u. die freie Hansestadt Lübeck. Heimische Bau- u. Baukunst aus 5 Jahrhunderten. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft, 1912, in-fol., xvi-178 p. 20 m.

1384. Schuster (Karl). Baugeschichtliches über das Freiburger Münster aus alten Chroniken. (*Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 33-42, 7 fig.)

1385. S. D. K. restauràtsii uspenskago sobôra [A propos de la restauration de la Cathédrale de l'Assomption]. (*Starýé Gody*, 1912, février, p. 57-58.)

1386. Serdobbel. Rectification (Eglise Saint-Ni[illegible]). (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 1, p. 99-103.)

1387. Serra Vilaro (J.). Nostra Dona de la Claustra. (*Estudis Universitaris Catalans*, 1910, juillet-décembre, p. 483-495, pl.)

1388. Servais (Jean). La démolition de la grande [illegible] de la Cathédrale de Saint-Lambert à Liége. (*Wallonia*, 1911, novembre, p. 317-324, 1 fig.)

1389. S[illegible]. Architecture en brique. (*Bul[illegible]*, 1911, novembre, p. 343-350, 8 fig.)

1390. Steffen (Hugo). Kurfürst Kardinal Albert [illegible] Bauten in Halle a. d. S. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 11, col. 325-342, 12 fig., 1 pl.)

1391. Steffen (Hugo). Ueber Wiederherstellung, Ausbau und Erhaltung alter Kirchengebäude. (*Die christliche Kunst*, 1911, décembre, (I), p. 72-78, 6 fig., 1 pl.)

1392. St. Georgskirchlein in Milbertshofen. (*Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 79-82, 3 fig., 1 plan.)

1393. Tetto (il) di S. Giovanni Evangelista in Ravenna. (*Felix Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 87-88, pl.)

1394. Thomas (E.). Le monastère de Saint-Pierre de la Salvetat, près de Montdragon. (*Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 4-5, p. 273-290.)

1395. Turczalowiez (Jan). Petrus Henrici de Polonia. (*Sztuka*, 1911, décembre, p. 249-255, 2 fig.)

1396. Van Wervelde (A.). De lijdensgeschiedenis van Sint-Nicolaaskerk. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 1, p. 121-162.)

1397. Vôcos (Gér.). Ἀριστοτέλης Ζάχος (Ὁ Καλλιτέχνη. 1911, octobre, p. 237-244, 12 fig.)

1398. Wiederherstellung (die) der Johanneskirche Herford. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 20 mars, p. 25-28, 9 fig., 10 plans. (à suivre.)

1399. Willems (L.). De Sint-Nikolaastoren als oud Belfort van Gent. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 1, p. 104-119.)

Cf. aussi n°s 1236, 1256.

Sculpture.

1400. Album d'autels, chaires et retables dans les styles roman, gothique, rococo, renaissance et moderne. Barcelona, libreria Parera, 1912, in-4°, 69 pl. 25 fr. (Publication de la bibliothèque de matériaux et documents d'art espagnol.)

1401. Artioli (A.). Il monumento sepolcrale di Sisto IV in S. Pietro a Roma. (*Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 24-26, fig.)

1402. Barthéty (H.). Les pierres tombales de la cathédrale Notre-Dame et de l'église Saint-Julien de Lescar. (*Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau*, t. XXXV, 1908, p. 189-199.)

1403. Baudon (Al.) et Ch. Hemmerlé. Le retable de l'église de Saint-Morel (Ardennes). (*Almanach-annuaire de la Marne, de l'Aisne et des Ardennes*, 1912, p. 411-417, fig.)

1404. Bénézit (E.). Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. T. I : A.-C. Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911, in-8°, à 2 col., xi-1056 p. et pl.

1405. Bideaux (Gaston). Les stalles de Gassicourt. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 224-226, 5 fig.)

1406. Boinet (A.). Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux. (*Revue de l'Art chrétien*,

1912, mars-avril, p. 89-103, 7 fig., mai-juin, p. 181-193, 2 fig. et 2 pl.)

1407. Boissonnot (Chan. H.). Le grand Orgue de la cathédrale de Tours. Tours, impr. de J. Allard, 1912, in-8°, 32 p., pl.

1408. Bréhier (L.). Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine. (*Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, nouvelle série, fasc. 3, 1911, p. 19-109, 3 pl., 45 fig.)

1409. Brune (Abbé P.). La Renaissance en Franche-Comté. Paris, Plon-Nourrit, 1911, in-8°, 16 p., pl. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, 1911.) (L'atelier dolois de sculpture ornementale.)

1410. Callet (A.). Saint Nicolas ou la femme sans tête. (*La Cité*, 1912, janvier, p. 46-55, 1 plan, 2 fig.)

1411. Capolavori Trentini mal noti. (*Adege ed Adria*, 1912, mars, p. 29-31, 3 fig.)

1412. Carocci (G.). Gli amboni di Donatello in S. Lorenzo di Firenze. (*Arte e Storia*, 1912, février, p. 66-67, 2 fig.)

1413. Carocci (Guido). Il Duomo d'Orvieto e l'altare Dei Magi. (*Arte e Storia*, 1912, février, p. 41-45, fig.)

1414. Colens (Jules). Pierres tombales gravées sur les deux faces. (*Jadis*, 1912, février, p. 20-22.)

1415. Dehio (G.). Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des XV Jahrhunderts. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 61-62, 1 pl.)

1416. Destrée (J.). Le retable de l'église Saint-Denis à Liége. (*Bulletin de l'institut archéologique liégeois*, 1910, t. XL, fasc. 2, p. 243-260, 7 pl., 1 fig.)

1417. Doehring (O.). Balthasar Schmitt. (*Die christliche Kunst*, 1911, novembre (I), p. 33-56, 37 fig., 2 pl.)

1418. Donnet (Fernand). Flaminio Garnier, sa famille et son monument dans l'église du Sablon à Bruxelles. (*Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1911, livr. 2-4, p. 137-228, 3 pl., 4 fig.)

1419. [Egée]. Anciens bénitiers. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 312-316, fig.)

1420. [Egée]. La Vierge du Beffroi de Bruges. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 302-308, 2 fig.)

1421. [Egée]. Sculpture monumentale (Tympan d'église). (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, février, p. 35-50, 9 fig.)

1422. F. F. Piscine liturgique et bénitier. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, décembre, p. 373-378, 3 fig.)

1423. F. F. Retable d'autel à Deerlyk. (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, janvier, p. 3-19, 17 fig.)

1424. Filippelli (Ettore). Giovanni Comoletti, scultore in legno. (*Arte e Storia*, 1912, mars, p. 97-98.)

1425. Fribel. Alte Grabkreuze an der Mosel. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 17 janvier, p. 2-7, 29 fig.)

1426. Gaston de Guiot. Ansedo. El retablo y la estatua de San Pedro el viejo de Huesca. (*Museum*, 1911, n° 11, p. 433-436, 1 fig.)

1427. Gerola (Giuseppe). Un tabernacoletto intagliato del Museo di Ravenna. (*Felix Ravenna*, 1911, janvier, p. 11-17, pl.)

1428. Gnoli (Umberto). Opere sconosciute di Pietro Alemanno. (*Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 206-207, 2 fig.)

1429. Goetschalcx (P. J.). Berendrecht. (*Bydragen tot de geschiedenis Brabant*, 1912, février, p. 65-88.)

1430. Habicht (V. C.). Gotische Kölner Plastiken in Depot des Grossh. Hess. Landesmuseums zu Darmstadt. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 63-65, 1 pl.)

1431. Haensler (A.). La Fontaine de la Vierge aux Roses. (*Bulletin du musée historique de Mulhouse*, 1911, p. 57-72, 1 pl.)

1432. Haupt (Albrecht). Der Altar der Königin D. Leonor von Portugal im Kloster Madre de Deus zu Lissabon. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, octobre, p. 13-21, 9 fig.)

1433. Hubicki (R.). Jacques Dubrœucq de Mons. (*Annales du cercle archéologique de Mons*, 1911, t. XL, p. XVII-XXIV, 1 fig. 7 éd.)

1434. Jacob (Georg). Sultan Soliman als Retter des Sankt Georg zu Ofen. (*Orientalisches Archiv*, 1911, octobre, p. 10.)

1435. Laurent (M.). Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. (*Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1911, livr. 2-4, p. 335-479, 19 pl., 28 fig.)

1436. Legrand (A.). Jansenius [illegible] Ypern. (*Annales de la Société d'archéologie de Bruges*, 1911, fasc. 3-4, p. 244-253.)

1437. Lehoczky. [illegible] de Nagymarosi [illegible] altárkredenczekröl. [Crédence d'autel dans l'ancienne église de Munkács. [illegible] 1911, 3e livr., p. 261-263.)

1438. Leonhardt (K. Fr.). Die Salzburger Grabmalplastik vor Hans Valkenauer. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 2, p. 77-95, 19 fig.)

1439. L'Esprit (A.). Le jeûneur de Notre-Dame. (*La Cité*, 1912, janvier, p. 5-45, pl., fig.)

1440. [illegible] de Tolède. [illegible] drigo Aleman (Tolède, XVe siècle). Gand, chez l'au-

[illegible] 3 fig. Extrait de la *Revue de l'art*, t. XXVII.)

1441. Maskell (Alfr.). Wood sculpture. New-York, Putnam, 1911, in-8°, 125 p. pl. (Connoisseur's lib.) 7 sh. 50.

1442. Meier Burkhard. Eine Madonna als Abraham. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 375-376, 1 fig.)

1443. Monery. Une statuette en faïence de Nevers. Saint Elloi. (*Bulletin de la Diana*, 1911, n° 5, p. 135-136.)

1444. Monsabrat (Georges). Le Saint Jacques de Semur. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 221-225, 3 fig.)

1445. Muñoz (Antonio). Maestro Paolo da Gualdo detto il Paolo Romano. (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 29-35, 3 pl.)

1446. Muñoz (Antonio). Un opera del Bernini ritrovata. Il busto di Gregorio XV. (*Vita d'Arte*, 1911, decembre, p. 183-192, 7 fig., 1 pl.)

1447. Mussi (Luigi). Due terre cotte robbiane del la Provincia di Massa. (*Vita d'Arte*, 1911, decembre, p. 209-211, 2 fig.)

1448. Mussi (Luigi). Le opere di Ferdinando Tacca nel Duomo di Massa. (*Vita d'Arte*, 1912, mars, p. 116-117, 1 fig.)

1449. Paliri (Roberto). Un rilievo ignorato di Andrea della Robbia. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 36-40, 1 fig., 1 pl.)

1450. Planisgig (Leone). Studii su la scultura veneziana del Trecento. (*L'Arte*, 1911, novembre-decembre, p. 407-426, 18 g., 2 pl.)

1451. Pourtier (Canonde). Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVII° siècle. (*Bulletin du cercle archéologique de Malines*, 1911, t. XXI, p. 65-132, 11 fig.)

1452. Quantin (Xavier de). Le calvaire du cardinal Charles de Bourbon. (*Bulletin de la Société archéologique du Bourbonnais*, 1912, janvier, p. 23-30, 1 pl.)

1453. Reiners (Heribert). Der Meister von Siersdorf (fin). (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 6, col. 167-184, 14 fig.)

1454. Rocchi (H.) et P. Pansier. Antoine Cassetta, tapissier de Sa Sainteté à Avignon de 1484 à 1527. (*Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1912, janvier, p. 5-18, 2 pl.)

1455. Reure (Chanoine). Deux têtes de saints. (*Bulletin de la Société [illegible]*, 1911, n° 5, p. 114-119, 1 pl.)

1456. [illegible] Carmine. Per la storia delle [illegible] a Bergamo. (*Emporium*, 1911, janvier, p. 4-7, 2 pl.)

1457. Rougé (Jacques). Le retable de l'église de Ligueil. (*Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1911, 4e trim., p. 233-236, 1 pl.)

1458. Sachsen (Johann Georg, Herzog zù). Tabernakel in einigen Kirchen Palästinas und Syriens. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 10, col. 303-308, 2 fig.)

1459. Sant'Ambrogio (Diego). Nel museo di Porta Giovia. La lapide sepolcrale di Antonello Arcimboldi. del 1439. (*Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 203-205, 2 fig.)

1460. Schmid (W. M.). Das Grab der Königin Gisela v. Ungarn, Gemahlin Stephans I. des Heiligen. München, J. J. Lentner, 1912, in-4°, 35 p., 16 fig. 4 m.

1461. Schoolmeesters (E.). Monument érigé à la mémoire de Mgr Cartuyvels et Mgr Monchamp. (*Leodium*, 1912, février, p. 22.)

1462. Serrano Fatigati (Enrique). Escultura en Madrid, desde mediados del siglo XVI hasta nuestros dias, precedido de un capitulo sobre Escultura castellana en general. Madrid, imp. de San Francisco de Sales, 1912, in-4°, VIII-424 p., 113 pl. 50 p.

1463. Spéry (E.). La Vierge de l'église de Ceintrey. (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 57-62, 2 fig.)

1464. Urbeli (Hermann). Die Sammlung Gotischer Holzskulpturen in Museum Francisco-Carolinum in Linz. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 3, p. 137-164, 33 fig.)

1465. Ugglas (Carl R. af). Altarskapet i Köping. [Le retable de Koping.] (*Konst och Konstnarer*, 1911, n° 1, janvier, p. 14-23, 8 fig., 1 pl.)

1466. Vitry (Paul). Le couronnement de la Vierge du château de la Ferté-Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 131-134, 2 fig.)

1467. Vitry (Paul). Une imitation d'un bas-relief de Germain Pilon dans l'atelier de Jacques Du Brœucq à Mons. (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1911, fasc. 4, p. 354-358, 2 pl.)

1468. Weixlgaertner (Arpad). Zu dem Madonnenrelief Pierino da Vincis im Bargello zu Florenz. (*Die graphischen Künste*, 1911, fasc. 4 (II), p. 66-67, 3 fig.)

1469. Witte (Fritz). Der grosse Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 357-358, 1 pl.)

1470. Wulff. Kaiser Friedrich Museum. Zur altbyzantinischen Kapitellplastik und ihrer Nachahmung in der frühmittelalterlichen Kunst Italiens. (*Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, 1912, janvier, col. 93-102, 5 fig.)

1471. Z. Zur Charakteristik der spätgotischen Plastik in Deutschland. (*Antiquitäten Zeitung*, 1912, 3 janvier, p. 13-5, 5 fig.)

(*Voir aussi* n°s 1210, 1226, 1315, 1381.)

Peinture.

1472. A. B. D. V. Un polittico di Carlo Braccesco a Montegrazie. (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, 1912, janvier, p. 9-12.)

1473. Adolphy (Yvon). La Vierge au chanoine van der Paele par Van Eyck (commentaire esthétique). (*L'art à l'école et au foyer*, 1911, janvier, p. 7-9, 1 pl.)

1474. Adolphy (Yvon). Le triptyque des Sept-Sacrements de Roger de la Pasture (Commentaire esthétique). (*L'art à l'école et au foyer*, 1911, mars, p. 31-33, 1 pl.)

1475. Alfassa (Paul). Peintures de Sainte Croix du Vésinet, par Maurice Denis, au musée des arts décoratifs. (*Les Musées de France*, 1912, n° 1, p. 12-14, 1 pl.)

1476. Annibaldi (Ces.). Un affresco lauretano giottesco e il culto della s. Casa in Jesi (sec. XIV-XIX). Città di Castello, casa tip. ed. S. Lapi, 1912, in-8°, 80 p., fig. 2-1.

1477. Austin (Mrs. Mary Hunter). Christ in Italy: being the adventures of a maverick among masterpieces. New-York, Duffield, in-12, 20-162 p. 1 s.

1478. Bautier (Pierre). Aux musées royaux de peinture et de sculpture. (Trois madones italiennes). (*Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, novembre, p. 83-84, 1 fig.)

1479. Bautier (Pierre). Juste Suttermans, peintre des Medicis. Bruxelles, Van Oest, 1912, petit in-8°, 139 p., xxxii pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

1480. Beets (Mr. N.). Lucas van Leydens Laatste oordeel in de Laekenhal te Leiden. (*Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 1912, mars, p. 213-216, 2 fig.)

1481. Benziger (C.). Hans Heinrich Gessner, ein unbekannter Meister aus der Wende des 16-17 Jahrhunderts. (*Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1911, t. XIII, fasc. 2, p. 119-125, 1 fig.)

1482. Berenson (Bernard). Un tableau de Giovanni da Camerino, au musée de Tours. (*Les Musées de France*, 1912, n° 1, p. 18-20, 1 fig., 1 pl.)

1483. Biadego (Giuseppe). Un ignoto pittore trecentista a Verona. (*Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, octobre, p. 373-378, 3 fig.)

1484. Boeckström (Arvid). De medeltida kalkmålningarna i Strängnäs domkyrka. [Fresques du moyen âge dans la cathédrale de Strangnäs.] (*Ord och Bild*, 1911, janvier, p. 591-602, 10 fig.)

1485. Bombe (Walter). Neue Inschriftenfunde in Santa Croce. (*Der Cicerone*, 1912, 15 février, p. 129-132, 3 fig.)

1486. Bombe (Walter) et H. Gonnekin. Le peintre Henri Van den Broeck de Malines. (*Bulletin du cercle archéologique de Malines*, 1911, t. XXI, p. 231-240, 1 pl.)

1487. Borghesi (Lucrezio). Notes on Niccolò Rondinelli. (*Felix Ravenna*, 1911, janvier, p. 8-10, pl.)

1488. Brandsma (Tjeis). De miniaturen van den Kruisheer Joannes van Deventer. (*Het Boek*, 1912, janvier, p. 1-18, 1 fig.)

1489. Bertk (Joseph). Una pittura di Nerezzo a Rapolano. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 67-68, fig.)

1490. Buscaglia (D.). Un quadro del Tintoretto nel Santuario di N. S. di misericordia in Savona. (*Arte e Storia*, 1912, février, p. 45-48.)

1491. Calmette (Joseph). L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne au XII siècle. Dijon, Jobard, 1911, in-8°, 11 p., 6 pl.)

1492. Coggiola Pittoni (Laura). Per la mostra luzzoniana ed opera di Giannantonio Pilon. (*Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 20-27, 14 fig., 1 pl.)

1493. Colvin (Sir Sidney). A note on the Benois « Madonna » of Leonardo da Vinci. (*The Burlington Magazine*, 1912, janvier, p. 230-233, 1 pl.)

1494. De Groot, C. Hofstede. A catalogue raisonned of the works of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century, based on the work of John Smith, translated by E. G. Hasse. 1-4. New-York, Macmillan, in-8, 12-708 p. 7 s. 50.

1495. Del Vita (Alessandro). Nuovi documenti sul pittore Dom. Bartolomeo Della Gatta. (*Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 40-44.)

1496. De Nicola (Giuseppe). Un dipinto di Seghna di Lino nella Maestà di Duccio. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 21-32, 5 fig., 4 pl.)

1497. De Raaf (K. H.). Rembrand's Christus en Maria-Magdalena. (*Oud-Holland*, 1912, 1e livr., p. [illegible])

1498. Desneux (Jos.). A propos de Henri [illegible] et de Mabuse. (*Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, décembre, p. 89.)

1499. Destrée (Jos.). Les grisailles du triptyque des [illegible] par Hugo van der Goes. (*Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles*, 1911, novembre, p. 81-83, 3 fig.)

1500. Durand-Gréville (F.). Notes sur les Van

Eyck. *La vie des anciens de Flandre*, tome V (1911). Fasc. III, p. 130-148.)

1501. Durrieu (Paul). Notice d'un des plus importants livres de prière du roi Charles V, les heures de Savoie ou « les belles grandes heures du roi ». (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1911, septembre-décembre, p. 500-555.)

1502. Filippini (Francesco). Vitale da Bologna. (*Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1912, janvier, p. 13-32, 15 fig., 3 pl.)

1503. Fossé d'Arcosse. Le retable du Palais de Justice. Paris, H. Malet, 1912, in-8°, 24 p.

1504. Frimmel. Einige versteckte Stellen über Lionardos Abendmahl in alten Reisebeschreibungen. (*Blätter für Gemäldekunde*, 1911, septembre-octobre, p. 55-59.)

1505. Frozzoni (Gustavo). Three little-noticed paintings in Rome. (*The Burlington Magazine*, 1912, février, p. 263-267, 2 pl.)

1506. Fry (Roger). Exhibition of pictures of the early Venetian school at the Burlington fine arts Club. (*The Burlington Magazine*, 1912, mars, p. 346-359, 3 pl.)

1507. Gallenkamp (W.). Zwei bisher unbekannte Jugendwerke Martin Schongauers und Beitrag zur Bestimmung seines vieluntrittenen Geburtstages. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 52-60, 1 pl.)

1508. Ganz (Paul). Hans Holbein d. J., des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1912, in-8°, 269 p., 252 fig. (Klassiker der Kunst.)

1509. Gielly (Louis). Les Trécentistes Siennois Ambrogio Lorenzetti. (*La Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, janvier, p. 61-72, 4 fig., 1 pl., février, p. 142-152, 4 fig., 1 pl.)

1510. Giolli (Raffaelle). Opere d'Arte ignoti o poco note. (*Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 25-29, 3 pl.)

1511. G[noli] (Umberto). Antichi quadri nell' episcopio di nocera Umbra. (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 59-61.)

1512. G[noli] (Umberto). Il « primo maestro di Raffaello ». (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 52-56.)

1513. G[noli] (Umberto). Un affresco sconosciuto di Francesco Signorelli. (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 57-58.)

1514. Gnäff (Walter). Die Wiederherstellung des Johannesaltars von Burgkmair in der Alten Pinakothek. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, octobre, p. 442-447, 11 fig.)

1515. Gorrini (Pietro). I maestri di Vincenzo Foppa: Bonifacio e Benedetto Bembo, pittori bresciani del Quattrocento. Brescia, tip. fratelli Geroldi, 1912, in-8°, 34 p., fig.

1516. Halm (Ph. M.). Xaver Dietrich. (*Die christliche Kunst*, 1912, février (I), p. 130-135, 25 fig., 2 pl.)

1517. Hanotaux (Gabriel). Les primitifs niçois. (*Le Figaro*, 1912, 29 mars.)

1518. Hermanin (Frédéric). Un probabile quadro di Gian Lorenzo Bernini. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 1-8, 4 fig.)

1519. Jacobsen (Emilio). Su la Natività di Lorenzo Lotto. (*Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 434-436, fig.)

1520. Justi (Carl). Zurbaran und kein Ende. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, novembre, p. 25, 1 pl.)

1521. Kehrer (Hugo). Das König Wenzel-Fresko in der Moritz-kapelle zu Nürnberg. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 65-67, 1 pl.)

1522. Knackfusz (H.). Raffael. Bielefeld, Verlhagen und Klasing, 1912, in-8°, 138 p., 134 fig. (Künstler-monographien.) 3 m.

1523. La Farge (J.). One hundred masterpieces of painting. New-York, Doubleday Fage, 1912, in-4°, 18-100 p., pl. 5 d.

1524. Lange (Konrad). Guardis Segenspendung Papst Pius VI. (*Münchner Jahrbuch*, 1911, 2e livr., p. 277-284, 1 fig.)

1525. La Sizeranne (Robert de). L'imagier Mossa. (*L'art et les artistes*, 1912, mars, p. 257-263, 7 fig., 1 pl. en coul.)

1526. Leitschuh (Fr. Friedrich). Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im XV XVI Jahrhundert. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, février, p. 41-51.)

1527. Leuring (Gustav). Der Kruzifixus in der Hofkirche zu Heilsbronn. (*Die christliche Kunst*, 1912, janvier (I), p. 105-108, 1 fig.)

1528. Loisel (Abbé A.). L'inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1912, janvier, p. 9-20, 3 fig.)

1529. Maeterlinck (L.). Le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau fut-il peint à l'huile? (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 1, p. 29-44.)

1530. Malagazzi Valeri (F.). La pittura e la miniatura lombarda in una nuova publicazione. (*Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 28-32, 12 fig.)

1531. Malaguzzi Valeri (Francesco). Maestri minori lombardi del Quattrocento. (*Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 193-201, 18 fig., 1 pl.)

1532. Mallinger (L.). Un beau spécimen d'art à l'église. (*L'art à l'école et au foyer*, 1911, juin, p. 62-63, 6 fig.)

1533. Mandach (Conrad de). La peinture en Savoie au XVe siècle, à propos d'un tableau inédit du musée de Chambéry. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mai-juin, p. 194-205, 7 fig.)

1534. Mannucci (G. B.). Gli affreschi del Sodoma a S. Anna in Camprena (Pienza). (*Arte e Storia*, 1912, février, p. 48-55, 2 fig.)

1535. Marcel (Henry). Chassériau. Paris, Levy, 1911, in-16, 48 pl., notices par J. Laran. (L'art de notre temps.)

1536. Mason-Perkins (E.). Tre dipinti di Antoniazzo Romano. (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 36-38, 2 pl.)

1537. Mason-Perkins (F.). Un dipinto del Crivelli. (*Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 207, fig.)

1538. Mayer (August L.). Los cuadros del Greco y de Goya de la colección Nemes en Budapest. (*Museum*, 1911, n° 12, p. 457-468, 7 fig., 1 pl.)

1539. Mayer (August L.). Die Gemäldesammlung des Bowes-Museum zu Barnard Castle. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, janvier, p. 99-104, 12 fig.)

1540. Melozzo da Forlì : album con 93 riproduzioni. Roma, D. Anderson (s. typ.), 1911, in-fol., 18 p., 60 pl.

1541. Michel (André). Puvis de Chavannes. Paris, Lévy, 1911, in-16, 48 pl., notices par J. Laran. (L'Art de notre temps.)

1542. Michel (H.). Note sur les manuscrits de l'abbaye de Corbie conservés à Saint-Pétersbourg. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1911, 4e trimestre, p. 322-327.)

1543. Möller (Emil). Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels und seine Kompositionen des S. Johannes-Baptista. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, décembre, p. 529-545, 3 pl.)

1544. Motte (Emile). Le petit Rubens de Mons. (*La fédération artistique*, 1912, 25 février, p. 169-170.)

1545. Nasse (Hermann). Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Freiherrn Fr. W. von Bissing in München. (*Münchner Jahrbuch*, 1911, 2e livr., p. 208-234, 17 fig., 1 pl.)

1546. Neppi (Alberto). Le opere del Garofalo nella Pinacoteca Comunale di Ferrara. II. La Madonna detta delle Nubi. (*Arte e Storia*, 1912, mars, p. 73-77.)

1547. Olschky (Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux. (*La Bibliofilia*, 1912, janvier-février, p. 412-421, 10 fig., 4 pl.)

1548. Pelli (G.). Per una Madonna del Beltraffio. (*Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 49, 3 fig.)

1549. Peroiti (Maria Federico). Zuccari. (*L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 427-437, 1 fig., 1 pl.)

1550. Phillips (Evelyn March). The Venetian school of painting. New York, Macmillan, [illegible], 18-339 p., fig. 2 s. 50.

1551. Pichon (Alfred). Une Annonciation nouvelle de Fra Angelico. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, janvier, p. 35-50, 5 fig., 2 pl.)

1552. Pieri (Pietro). Di Giovanni Spagna e di alcuni suoi imitatori. (*Rassegna d'Arte umbra*, 1911, fasc. II-III, p. 39-51.)

1553. Podlacha (Ladislaus). Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 9, col. 271-286, 16 fig.)

1554. Ricci (Corrado). Pinturicchio. Perugia, V. Bartelli, 1912, in-16, 351 p., 20 pl.

1555. Rodriguez Codola (Manuel). Una tabla del siglo XV. (*Museum*, 1911, n° 9, p. 360-363, 1 pl. en coul.)

1556. Rovereto (ed.) i suoi dintorni. (*Adige ed Adria*, 1912, février, p. 17-21, 3 fig., 1 pl.)

1557. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Drei Ikone aus Jerusalem. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 11, col. 351-356, 3 fig.)

1558. Salmi (Mario). Il Crocefisso di Segna di Bonaventura ad Arezzo. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 33-35, fig.)

1559. Salmi (Mario). Una pittura ignorata di Guglielmo de Marcillat. (*L'Arte*, 1911, novembre-décembre, p. 438-441, 1 fig.)

1560. Sauer (Joseph). Reste alter Wandmalereien im Freiburger Münster. (*Freiburger Münsterblätter*, 1911, p. 1-19, 19 fig., 1 plan, 1 pl. en coul.)

1561. Schmarsow (August). Altenburger Gerichtsstuden. I. Eine Verkündigung Mariä. Nr. 149. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 9, col. 261-271, 1 fig.)

1562. Schmarsow (August). Domenico Veneziano. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 9-20, 5 fig.)

1563. Schmid (P. Ulrich). Ein unbekanntes Miniaturen Breviarium der Visconti in Florenz. (*Walhalla*, 1911, octobre, p. 126-135, 7 fig.)

1564. Schneider (Edouard). Les Heures bénédictines. (*Les [illegible]*, 1911-1912, n° 8, p. 152-166, 5 fig. ; n° 9, p. 264-293, 6 fig. ; n° 10, p. 502-524, 1 fig.)

1565. Sedano (Achille). Un [illegible] de la National Gallery, « L'adoration des Mages » par

[illegible] Cassata dal Medioevo. (*Per l'Arte*, 1912, mars, p. 153, p. 179, 9 fig.)

1566. Serafini (Alberto). Ricerche sulla miniatura [illegible] XIV-XVI. (*L'Arte*, 1912, janvier-février, p. 41-66, 6 fig., 7 pl.)

1567. Schoenbrunner (Georg A.). Das Zeremonienbuch von Gaeta in der Graillsammlung zu Paris. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, janvier, p. 1-6, 1 pl.)

1568. Soulier (Gustave). Une peinture de l'église San Biagio du musée de Saint-Marc à Florence. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, février, p. 109-116, 3 fig., 1 pl.)

1569. Testi Landucci (Giacomo Antonio). Spiciotti detto « Spiritogentile », pittore Parmigiano. (*Rassegna d'Arte*, 1912, janvier-février, p. 5-8, pl.)

1570. Wagmann (L.). Die athenische Bildergalerie. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, janvier, p. 88-98, 21 fig.)

1571. Van den Gheyn (Chanoine G.). A propos de l'ensemble des volets de l'Agneau mystique. (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 1, p. 167-182.)

1572. Van den Gheyn (J.). Compte-rendu des Hommes de Milan, par G. Hulin de Loo, Bruxelles, 1911. (*Archives belges*, 1912, février, p. 41-43.)

1573. Vasari (Giorg.). Vita di don Bartolommeo abbate di S. Clemente, con una introduzione, note e bibliografia a cura di Alessandro Del Vita. Firenze, R. Bemporad e figlio tip. Gondinaio, 1912, in 16, 67 p., 8 pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari, coll'aggiunte direttevi da Paolo Ludovico Occhini ed Ettore Cozzani, vol. VIII.)

1574. Vasari (Gior.). Vita di Pietro Laurati (Pietro [illegible]), con una introduzione, note e bibliografia di [illegible] M. [illegible] Perkins. Firenze, R. Bemporad e figlio tip. Giunta, 1912, in 16, 60 p., [illegible] pl. (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari, coll'aggiunte direttevi da Paolo Ludovico Occhini ed Ettore Cozzani, vol. VII.)

1575. [illegible], a propos d'un livre récent. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, mars, p. 219-234, 7 fig., 1 pl.)

1576. Venturi (Lionello). Opere inedite di Mi[illegible]. (*Ministero della P. Istruzione*, 1912, janvier, p. 1-8, [illegible] pl.)

1577. [illegible] (Hermann). [illegible] Holzmalerei in Wien. [illegible] (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, novembre, p. 41-55, 22 fig.; décembre, p. 62-74, 24 fig.)

1578. Voss (Hermann). Spätitalienische Bilder in der Gemälde-Sammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. (*Münchner Jahrbuch*, 1911, 2e livr., p. 235-255, 15 fig.)

1579. Wallerstein (V.). Die Verkündigung des Konrad Witz und sein Verhältnis zur niederländischen Kunst. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, octobre, p. 448-451, 2 fig.)

1580. Weale (J. Cyril M.). Van Eyck. London, Jack, 1912, 80 p., 8 pl. en coul. 1 s. 6.

1581. Winkler (Friedrich). Ein neues Werk aus der Werkstatt Pauls von Limburg. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 6, p. 536-543.)

Cf. aussi n° 1197, 1211, 1404, 1416, 1428, 1466.

Arts graphiques.

1582. Gamba (Carlo). Un disegno di Fra Bartolommeo nella raccolta Heseltine. (*Rivista d'Arte*, 1912, janvier-avril, p. 15-17, pl.)

1583. Gazier (A.). Jean Restout et les « Miracles » du diacre Pâris (1737). (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 117-130, 15 fig.)

1584. Gudiol (J.). A proposito del «Textus argenti» de la Catedral de Vich. (*Museum*, 1912, février, p. 57-64, 5 fig., 2 pl.)

1585. Gugenbauer (Gustav). Ein neuer Stich des Bandrollenmeisters. (*Die graphischen Künste*, 1912, fasc. 1er (I), p. 45, 1 fig.)

1586. Gugenbauer (Gustav). Zu Israhel von Meckenem. (*Die graphischen Künste*, 1911, fasc. 4 (II), p. 65-66, 1 fig.)

1587. Haberditzl (F. M.). Ueber einige Handzeichnungen von Rubens in der Albertina. (*Die graphischen Künste*, 1912, fasc. 1er (I), p. 1-14, 11 fig., 3 pl.)

1588. Heitz (Paul). Ein unbekanntes Kupferstich des Meisters I. S., Maria im Strahlenkranze. (*Der Cicerone*, 1912, 15 février, p. 136-137, 1 fig.)

1589. Lehrs (Max). Ueber eine Schrotschnittplatte. (*Die graphischen Künste*, 1912, fasc. 1er (II), p. 1-3, 5 fig.)

1590. Marcel (Pierre). Une composition de cent dessins anciens et modernes à Lyon. (*Les musées de France*, 1912, n° 1, p. 16-18, 1 fig., 1 pl.)

1591. Pauli (Gustav). Eine Naturstudie Albrecht Dürers. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, février, p. 109-120, 30 fig.)

1592. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Die liturgische Rolle in grossen grieschischen Kloster zu Jerusalem. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 12, col. 369-374, 4 fig.)

1593. Schmid Dr Ulrich. Unbekannte Zeichnung von Albrecht Altdorfer 1485-1538. Unbekannte Zeichnungen von Hans Sebald Beham. (*Walhalla*, 1912, février, p. 198-205, 6 fig.)

1594. Voss (Hermann). Eine Grunewald-Entschung des 17. Jahrhunderts. (*Der Cicerone*, 1911, 1er décembre, p. 917-919, 2 fig.)

Cf. aussi nos 1384, 1404, 1429.

Arts industriels.

1595. Agapito y Revilla (Juan). Una cruz de Juan de Arte. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, décembre, p. 266-267.)

1596. Aimond (Ch.). Les anciennes cloches de Varennes-en-Argonne. (*Bulletin de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 1911, n° 62-68.)

1597. Aus'm Weerth. Fundgruben der Kunst u. Ikonographie in den Elfenbein-Arbeiten des christlichen Alterlums und Mittelalters. Bonn, P. Hanstein, 1912, in-fol., III-4 p., 35 pl., 20 m.

1598. Avril (Rene d'). Les vitraux de J. Jacques Gruber. (*Revue Lorraine illustrée*, 1912, n° 1, p. 41-48, 8 fig., 2 pl.)

1599. Balet (Leo). Schwäbische Glasmalerei. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, in-4°, 166 p., fig., 8 pl. en coul. 26 m.

1600. Ballardini (Gaetano). Le ceramiche del campanile di S. Apollinare nuovo in Ravenna. (*Felix Ravenna*, 1911, janvier, p. 31-42, pl.; fasc. IV, p. 150-162, pl.)

1601. Bechtold (Arthur). Abel Stimmer in Freiburg in Brisgau. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, n° 5, p. 438-447.)

1602. Biscaro (Gerolamo). Intorno all arte del vetro a Milano e nella regione del lago Maggiore durante il medio evo. Milano, tip. ed. L. F. Cogliati, 1911, in-8°, 4 p. (Extrait de l'*Archivio storico lombardo*.)

1603. Braun (Giuseppe). La pianeta detta « dell'Angelopte ». (*Felix Ravenna*, 1911, fasc. II, p. 70-71, pl.)

1604. Braun (Dom Sébastien). Pour le mobilier religieux. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, novembre, p. 321-327.)

1605. Camassa (Pasquale). Una croce pettorale bizantina scoperta a Brindisi. (*Apulia*, 1911, fasc. III-IV, p. 245, pl.)

1606. Corbucci (V.). Di uno sconosciuto maestro in vetro del secolo XV. (*Bollettino della Reale Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 1911, fasc. 1, p. 255.)

1607. D[esmons] (F.). Fondeur tournaisien du XVe s. (*Revue Tournaisienne*, 1911, novembre, p. 192.)

1608. Dilis (Emile). L'ancien cimitière et la vieille horloge de Saint-Jacques à Anvers. (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 3-4, p. 275-316.)

1609. Donnet (Fernand). Note sur quelques vitraux heraldiques des XVIe et XVIIe s. (*Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911, livr. 3-4, p. 299-356, 3 pl.)

1610. Falke (O. v.). Die Ausstellung von Kirchenzeugnissen des Mittelalters in Berlin. Kunstgewerbe-Museum. (*Der Cicerone*, 1912, 1er janvier, p. 1-8, 11 fig.)

1611. Falke. Kunstgewerbemuseum. Neuerworbene mittelalterliche Glasgemälde. (*Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, 1912, mars, col. 153-156, 3 fig.)

1612. Farcy (Louis de). Remarques sur la tapisserie de l'Apocalypse à la cathédrale d'Angers. Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 8 p. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*.)

1613. Farcy (Louis de). Les vitraux de la nef de la cathédrale d'Angers. Angers, G. Grassin, 1912, in-8°, 13 p. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*.)

1614. Fochion (Henri Bernard). Cellini. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, pl. et fig. (Les grands artistes.)

1615. Goossens (Dr W.). Le pavement de l'église abbatiale de Rolduc. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, octobre, p. 308-312, 1 fig.)

1616. Guiot y Cunill (Joseph). Una Casulla de Museo de Vich. (*Museum*, 1911, n° 10, p. 365-377, 10 fig., 1 pl. en coul.)

1617. Hougelet (Ad.). La chasse des Dominicaines. (*Revue Tournaisienne*, 1911, décembre, p. 196-204.)

1618. Marquet de Vasselot (J. J.). Le marteau du cardinal Giovanni Bessarion. (*Revue [illegible]*, 1912, [illegible], p. 177-180, 1 fig.)

1619. Meinhardus. Die [illegible] Glocken. (*Der Dom [illegible]*, 1912, 7 [illegible], p. 1112-[illegible].)

1620. Meizel (O. H.). Die Glocken auf [illegible]dischen. Eine Wanderg. durch deutsche Türme u. Glockenstuben. Friedland (J. Weeber), 1912, in-8°, 103 p., 36 pl. 8 m.

1621. Pagès (E.). Une [illegible] de l'église saint-Pierre d'Auch. (*Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1911, 3e trim., p. 220-223.)

1622. Panzier (P.). Le trésor de l'église de Notre-Dame des [illegible] (in-

[illegible] *Art Combat-Croussin*, 1912, avril, p. 105-128.)

1623. Reure (Chanoine). Un ancien fer à hosties. *Revue de la Diana*, 1911, n° 5, p. 119, 1 fig.)

1624. Rivière (J.). Notes archéologiques. Les cloches de Montcabrier. (*Alma christiana*, 1911, décembre, p. 499-504.)

1625. Salinas (Antonino). Paliotto con ricami di [illegible] nella Chiesa dell'Olivella di Palermo. *Bollettino d'Arte del ministero della P. Istruzione*, 1911, novembre, p. 437-438, 2 fig.)

1626. Schelstraete (E.). O. L. Vrouwe-toren en zijn klokkespel. (*Kunst-kroniek*, 1912, janvier, p. 61-65.)

1627. Schmidt (F.). Eine gestickte Kasel aus dem Mittelalter. (*Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 84-86, 3 fig.)

1628. Szandrowski (Antoni). Rzym. Mozaika jako chrzéscijanska sztuka bazylikowa IV w.-IV w.). [La mosaïque élément de l'art chrétien de la basilique du IVe au IXe s.] Varsovie, Gebethner et Wolf, 1911. In-8°, VI-159 p. (Bibliotheka dziel chrzéscijanskcih, 127.) 1 r.

1629. Thurnhofer (F.). Neue Glasgemälde von A. Pacher. (*Die christliche Kunst*, 1912, février (II), p. 27-28.)

1630. Uhlmann (Carl Rudolf). Un calice inconnu de Nicolas d'Heretford. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 135-136, 1 fig.)

1631. Vorbildliche Glasmalereien, aus dem späten Mittelalter u. der Renaissancezeit. Hrsg. v. der königl. Akademie des Bauwesens in Berlin. 2. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1912, in-fol., 4 pl. en coul. 30 m.

1632. Witte (Fritz). Ein Bischofsstab des ausgehenden XV Jahrhundert. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 7, col. 193-198, 2 fig., 1 pl.)

1633. Witte. Zur Frage nach der Heimat des [illegible] Bischofsschmelz im XIV. Jahrhundert. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1911, n° 10, col. 293-298, 2 fig., 1 pl.)

Cf. [illegible] 1129, 1337, 1532.

Iconographie.

1634. Adama van Scheltema (F.). Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen [illegible] zur mittelchristlichen Malerei des 17. Jahrh. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1912, in-8°, VIII-184 p., 21 pl. 14 m.

1635. Audin (Marius). Bibliographie iconographique du Lyonnais. T. III, 3e partie : Vues particulières. Fascicule Ier : Cathédrale Saint-Jean. Lyon, impr. de A. Rey, 1911, in-8°, 55 p., avec fig. (Bibliothèque de la ville de Lyon. Collection de travaux de bibliographie.)

1636. Cristofani (J.). L'iconographie des vitraux du XIIIe siècle de la basilique d'Assise. (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, mars-avril, p. 111-116 ; juillet-août, p. 271-282.)

1637. Damrich. Zur Geschichte der Heiligen-Attribute. (*Die christliche Kunst*, 1911, décembre (I), p. 65-72.)

1638. Escherich (Mela). Der Einflusz der Mysterienspiele auf die Malerei. (*Walhalla*, 1912, février, p. 177-196, 3 fig.)

1639. Giusto (Egidio Maria). Le vetrate di s. Francesco in Assisi : studio storico-iconografico. Milano, Alfieri e Lacroix, 1911., in-4°, 375 p., 42 pl.

1640. Houtart (Francis). Les mystères du Rosaire de Josef Janssens à la cathédrale d'Anvers. (*Durendal*, 1911, novembre, p. 665-667, 3 pl.)

1641. Joliet (D. B.) Essais d'iconographie monastique. Saint Benoît rappelle deux morts à la vie. L'apparition de l'Enfant Jésus à Saint Bernard. (*Revue liturgique et bénédictine*, 1911, décembre, p. 52-56, 2 pl. ; 1912, janvier, p. 110-112, pl.)

1642. Logan Berenson (Mary). Il Sassetta e la legenda di S. Antonio abate. (*Rassegna d'Arte*, 1911, décembre, p. 202-203, 3 fig.)

1643. Marin (Eugène). L'Iconographie de Saint Nicolas. (*Les marches de l'Est*, 1911-1912, n° 9, p. 317-335, 9 fig.)

1644. Marti y Monsó (José). La Eucaristia en el Arte pictorico. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911, août, p. 169-189, 2 fig., 2 pl.)

1645. Medin (Ant.). La leggenda popolare di Sant Eligio e la sua iconografia. (*Atti del R. Istituto Veneto di scienze lett. art.* t. LXX, 1911.)

1646. Morey (C. R.). The origin of the Fischsymbol. (*Princeton Theol. Review*, 1911, XXII, p. 268-269.)

1647. Muratori (Santi). La più antica rappresentazione della incredulità di San Tommaso (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 39-58).

Cf. aussi n° 1197, 1406, 1466, 1571.

Le Propriétaire-Gérant : André Ramet.

LES PEINTURES DES MAÎTRES NIÇOIS AUX XVE ET XVIE SIÈCLES [1]

III.

LES SCÈNES ET PERSONNAGES FIGURÉS SUR LES RETABLES DE LA RÉGION NIÇOISE.

Nous savons déjà que ces retables, destinés à l'ornement des édifices consacrés au culte, ne nous proposeront que des scènes religieuses et qu'ils auront surtout pour but de montrer les saints particulièrement vénérés par les fidèles et les associations pieuses.

Si l'on prétendait les classer d'après les sujets du panneau principal, on n'aurait pas de peine à reconnaître que les plus nombreux sont ceux qui ont trait à la Vierge. La dévotion à la Mère de Dieu était fortement ancrée au cœur de la population ; il serait facile d'en donner des témoignages nombreux.

On la considérait déjà comme Immaculée dans sa conception. On en a la preuve par le retable de Sospel, qui appartenait jadis aux Observantins de cette ville. C'est une œuvre déjà bien tardive, puisqu'elle semble devoir être attribuée à François Brea, qui peignait encore en 1562 [2] ; mais le dogme qu'elle consacre était déjà accepté au XVe siècle, nous le savons d'une façon certaine, dans la ville de Toulon, non loin de Nice : une confrérie de la Conception y existait dès 1483 au moins [3]. A Sospel (*pl.* [illegible]) la Vierge est représentée debout, de face, vêtue d'une robe brochée d'or, les mains jointes et les cheveux tombant en boucles sur ses épaules [4]. Six petits anges musiciens, groupés autour d'elle, chantent ses louanges, tandis que Dieu le Père apparaît dans les nuages au-dessus de sa tête et lève les mains comme pour répandre ses grâces sur le globe du monde placé devant lui et surtout sur la Vierge. Un phylactère sépare les deux personnages avec les paroles prononcées par le Père : *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. Cette œuvre est d'une fraîcheur délicieuse, elle est traitée avec une véritable piété et nous devinons combien elle a dû émouvoir les fidèles, à considérer les blessures qu'ils lui ont faites en voulant suspendre leurs ex-voto.

Un pareil sujet est rare, nous n'en relevons même aucune mention dans les nombreux contrats de prix-faits qui nous sont parvenus de cette époque et de cette région. Le retable de Sospel n'est pourtant pas le seul témoignage que l'on puisse évoquer de la croyance à l'Immaculée-

1. Deuxième article. Voyez *Revue*, p. [illegible]
2. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 66.
3. Abbé Albanès, *Les Arts à Toulon* [illegible]
4. C'est la copie presque exacte de [illegible]

Conception. M. Emile Mâle[1] a montré comment elle s'était étendue jusqu'à sainte Anne et comment on avait voulu que la mère de la Vierge ait été elle-même soustraite à l'emprise du démon. Or, dans deux tableaux qui ont figuré à l'Exposition de Nice, nous retrouvons la trace de cette pieuse opinion : c'est dans celui de *Sainte Marguerite*, exécuté par Jacques Durandi vers 1450-1460, et dans celui de *Saint Nicolas*, payé à Louis Bréa en 1500 par les massiers de l'église paroissiale de Monaco. Le premier de ces retables nous permet donc de faire remonter assez haut la croyance en question. C'est dans le panneau supérieur de la bande latérale de droite : sainte Anne est représentée debout, entièrement enveloppée dans son manteau ; légèrement tournée à droite, elle tient sur son bras droit la Vierge sa fille, toute jeunette, mais portant déjà dans ses bras l'Enfant-Dieu à peine plus petit qu'elle. Il n'était guère possible d'indiquer d'une façon plus discrète, beaucoup moins réaliste que d'autres signalées par M. Mâle, la prédestination de la Vierge. A Monaco, Louis Bréa, qui eut à exécuter le même thème[2], peut-être cinquante ans plus tard, ne sut pas le rendre avec le même bonheur d'expression. Il montra sainte Anne à mi-corps, le visage grave, la tête inclinée sur l'épaule gauche ; elle porte d'un côté la Vierge enfant, qui, indifférente, lit dans un livre, d'autre part le Sauveur du monde nu, qui tend les bras vers sa mère comme pour attirer son attention *(fig. 5)*. La scène est charmante, il est vrai, mais le dogme y est moins sensible que dans le retable de Fréjus.

Le mystère de l'Annonciation est sans doute un de ceux qui ont été le plus fréquemment traités par les peintres niçois. Ils en ont fait l'objet essentiel de plusieurs des retables exposés à Nice : ceux de Lieuche, de Villars et d'Utelle ; ils l'ont reproduit aussi maintes fois dans la partie supérieure de beaucoup d'autres, où il semble que ce devint une règle générale de disposer les deux personnages de la Salutation angélique de chaque côté du sujet central. Nous allons voir comment elle s'établit.

Le plus ancien exemple d'une Annonciation dans la partie supérieure d'un retable paraît être donné par celui de Fréjus, que peignit Jacques Durandi (1450-1460). L'Ange et la Vierge sont face à face, debout, plus qu'à mi-corps, chacun d'eux étant sous une arcade qu'abrite un autre arc en accolade. La scène y est réduite à sa plus simple expression. Elle reçoit tout son développement au-dessus de la *Sainte Catherine de Sienne* du retable de Taggia (1488) ; mais Louis Bréa la traita ici sur un seul panneau. Sept ans plus tard, lorsqu'il fit le *Baptême du Christ* pour la chapelle des Curti chez les Dominicains de Taggia, il logea tout au sommet de la boiserie, entre le Christ de passion et les figures de saints qui occupent l'étage supérieur, deux très petits panneaux avec l'ange et la Vierge de l'Annonciation, à mi-corps. L'effet, il faut bien le dire, n'était pas heureux : cette représentation avait l'air d'un remplissage et pouvait d'ailleurs passer inaperçue. L'artiste fit mieux en l'année 1500, avec le retable de *Saint Nicolas* de Monaco ; il plaça au centre de son étage supérieur un Christ de passion et disposa à gauche sur un panneau l'ange et à droite sur un autre panneau la Vierge.

Cet arrangement fit fortune ; il persista pendant la plus grande partie du XVIe siècle, puisqu'on le retrouve dans le tableau de *Sainte Devote*, commandé pour l'église de Monaco par Elisabeth Grimaldi (1566-1570). Même, lorsque l'étage supérieur des retables fut réduit à un simple couronnement, il y eut toujours à cette place les deux panneaux de l'ange et de la Vierge séparés par un sujet central (Crucifixion, Christ de passion, Pietà ou Vierge et Enfant). Le

[1] Emile Mâle, [illegible]

[2] [illegible] de Saint Nicolas. Eod. Je demande la permission de rappeler [illegible] de février 1912, p. 53, à propos des *Tableaux de la cathédrale de Monaco* [illegible] par Louis Bréa.

LA VIERGE IMMACULÉE DU RETABLE DE NUSHEL

(Photographie de François Bien)

meilleur type en fut présenté par François Bréa dans sa *Vierge-Immaculée* de Sospel ; il était encore reproduit en 1565 par Antoine Manchello dans son tableau de Menton.

Louis Bréa peignit aussi l'Annonciation dans le premier des petits cadres qui entourent ses *Madones du Rosaire* de Taggia et d'Antibes. Mais là, naturellement, il eut à se contenter d'un seul panneau et par conséquent il lui fallut rapprocher les deux personnages.

Fig. 8. — SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT [illegible] par Louis Bréa.

En général, la disposition adoptée pour le décor, la place des personnages, leur costume, est calquée sur celle du théâtre. La scène représente, comme je l'ai déjà dit, une des pièces de l'appartement de la Vierge, avec une fenêtre au centre et deux portes : l'une, à gauche, par laquelle l'ange Gabriel doit entrer ; l'autre, à droite, donnant sur la chambre de Marie. Il n'est pas rare qu'elle laisse voir le lit (comme dans le retable d'Utelle). La Vierge est agenouillée devant un pupitre ou une table, sur quoi est posé son livre d'heures. Elle a les mains jointes ou croisées sur sa poitrine en signe de soumission, et elle incline la tête pour écouter le messager divin. Souvent un lys fleurit dans un vase posé au premier plan sur le sol ou en arrière sur le coffre servant de pupitre. Dans le retable de Fréjus, il est à la main de la Vierge. En face, prosterné, posant un seul genou en terre, et portant un lys ou un rameau d'olivier, l'ange indique par un geste de la main droite qu'il parle ; les premiers mots de l'Ave *Maria* sont inscrits entre sa bouche et la tête de la Vierge ou bien sur un phylactère qu'il tient avec l'olivier et le lys. Quelque-

fois, il a les bras croisés sur la poitrine. Cependant, l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe blanche, s'approche de la Vierge, dans une auréole ou à l'extrémité de rayons lumineux partant de la bouche de Dieu le Père, qui apparaît alors en buste dans le haut de l'appartement. Tel est l'ordre observé dans les grands panneaux et très souvent dans les panneaux secondaires, autant que la place le permet.

Le costume des personnages est réglé aussi par la tradition. La Vierge, dont les cheveux blonds découverts tombent sur ses épaules, est toujours vêtue d'une robe bleue et s'enveloppe dans un manteau rouge, dont on aperçoit plus ou moins la doublure, de couleur variable. Une étoile d'or rayonne souvent sur son épaule gauche. L'ange, aux ailes blanches ou diaprées, tête nue et nimbée, a presque toujours une aube blanche sous une dalmatique rouge à galons d'or. Dans l'*Annonciation* d'Utelle, il porte seulement une robe rouge retenue à la taille, avec les manches retroussées qui laissent apercevoir les manches d'un autre vêtement de dessous, de couleur verdâtre ; mais il a une étole croisée sur la poitrine. Au XVe siècle, il porte fréquemment, au lieu de la dalmatique, une chasuble brochée d'or (retables de *Sainte Marguerite* à Fréjus, de *Sainte Catherine de Sienne* et de l'*Annonciation* à Taggia).

Les autres scènes de la vie de la Vierge sont beaucoup moins souvent représentées : on les trouve surtout dans les panneaux encadrant les *Madones du Rosaire*, qui offraient aux fidèles les mystères joyeux et douloureux de son existence. Nous n'insisterons donc pas.

Mais, par contre, s'il est un thème qui a été imposé aux peintres de la région niçoise avec une fréquence qui dénote une sensibilité particulière, c'est celui de la Mère de pitié, de la Vierge tenant sur ses genoux le corps supplicié de son divin Fils. Cette compassion du peuple aux souffrances de Marie, cette imploration continuelle qui en est la conséquence, étaient, je l'ai déjà dit, entretenues, excitées par les confréries de pénitents. Aussi l'Exposition de Nice pouvait-elle montrer plusieurs Pietà faisant l'objet principal ou unique des retables de la Turbie, de Monaco (retables du curé Teste et des Pénitents), de Cimiez, de Saint-Augustin de Nice et de Sospel. Le plus ancien type connu dans la région existait en 1437 à Lérins ; il ne nous est révélé que par une clause du testament dicté cette année-là par Astrugueta, veuve de François Jean, qui prescrivit de peindre une image semblable pour le grand autel des Franciscains à Grasse[1]. Mais, en outre, la même représentation a été souvent donnée dans d'autres retables, au centre de l'étage supérieur, comme par exemple dans ceux de *Saint Benoît* de Bonson, de l'*Annonciation* de Villars, de l'*Immaculée-Conception* de Sospel, de *Saint Michel* de Menton. Nous nous trouvons donc là en présence d'un thème familier aux artistes des XVe et XVIe siècles.

Dans le plus ancien de ces tableaux, la *Pietà* de Cimiez par Louis Bréa (1475), dans celui qu'il a laissé chez les Dominicains de Taggia, enfin dans celui de la Turbie (en grande partie repeint), la Vierge assise au pied de la croix est seule, avec le corps inanimé du Christ sur les genoux. Ne considérons que la première œuvre de Bréa. Elle est extrêmement belle dans son expression. La Vierge, la tête inclinée sur l'épaule droite et penchée vers son Fils, croise les mains, ferme les yeux et prie dans une attitude de résignation infinie et d'acceptation de la volonté divine[2]. Derrière elle, des anges, groupés au-dessus et au-dessous de la traverse de la croix, compatissent à son immense douleur et versent des larmes. La scène se passe au premier plan d'un paysage verdoyant, avec château-fort couronnant une colline. La partie supérieure du retable de Bonson (*Saint Benoît*) nous offre une même Vierge de pitié, seule avec le cadavre du Christ ; le paysage laisse apercevoir au loin la ville de Jérusalem, avec ses monuments et

1. G. Rivs, *Les Primitifs niçois*, [illegible] p. 59.
2. [illegible] p. 56.

Fig. 6 — CHRIST DE PASSION — ALTENTEUPT

ses tourments — la Vierge, abîmée dans ses réflexions douloureuses, joint les mains et retient ses pleurs.

Mais voici une autre conception du XVe siècle, celle qui a été exprimée par l'auteur du retable des Pénitents blancs de Sospel. La Vierge, le visage en larmes, retient sur son sein le corps de son Fils — elle est assistée de saint Jean et de Marie-Madeleine, placés l'un à la tête, l'autre aux pieds du Christ. Saint Jean soutient même d'une main la tête du Sauveur. Ce dernier a des membres inférieurs presque comme ceux d'un enfant. On l'a déjà dit : ce n'est pas une maladresse du peintre, c'est une chose voulue pour exprimer un sentiment mystique, l'illusion de la Vierge de bercer encore son jeune Fils sur ses genoux [1]. L'image est encore très émouvante, bien qu'elle n'ait pas été exécutée par un artiste de premier ordre, mais c'est qu'ici l'idée emporte tout, la technique devient secondaire. Nos ancêtres n'avaient point d'autre préoccupation.

Désormais, saint Jean et la Madeleine seront les compagnons inséparables de la Vierge de douleur ; ils se tiendront à ses côtés, l'un soulevant presque toujours la tête du Crucifié, l'autre se tenant respectueusement aux pieds avec sa boîte de parfums. Louis Bréa commencera même par adjoindre au premier plan le crâne du premier homme (*Pietà* de Saint-Augustin de Nice), pour témoigner de la participation des peuples de l'ancienne loi aux mérites de la Rédemption. La scène aura toujours lieu en plein air ; quelquefois on accumulera autour de la croix les instruments de la Passion (retable de Villars) ; parfois encore, on montrera à l'horizon le tombeau où le corps du Christ sera déposé (retable du curé Teste à Monaco).

Il y a lieu de remarquer qu'en général les grands tableaux de Pietà n'ont pas de prédelle. Il faut cependant faire une exception pour celui que les Pénitents de Monaco ont commandé, probablement à François Bréa. Ils ont réclamé une prédelle avec le Christ et les douze apôtres et deux petits pénitents agenouillés aux extrémités. Le curé Teste avait aussi exigé de Louis Bréa, en 1505, une sorte d'encadrement de la scène principale avec six petits tableaux de la Passion.

Ne quittons pas ces sujets douloureux, où se complaisait le mysticisme du XVe siècle. Il en était deux autres qui étaient tout aussi populaires que la Vierge de pitié et qui admettaient encore l'image de la Mère de Dieu : c'est la Crucifixion et le Christ de passion.

Les grandes compositions consacrées uniquement à la mort du Sauveur sont pourtant assez rares. Il n'y en avait pas à l'Exposition de Nice [2] ; dans la région on n'a signalé jusqu'ici que la très importante *Crucifixion* de Cimiez, peinte par Louis Bréa en 1512. Mais, au sommet des retables, le Christ en Croix s'érigeait fréquemment : Jacques Durandi [3], Jean Canavesi [4], Louis Bréa [5], d'autres encore [6] ont rappelé de cette façon le martyre du Rédempteur, sans compter les artistes qui ont inscrit ce tableau parmi ceux des mystères du Rosaire [7].

A Cimiez, Bréa a dû, pour se conformer au désir de son client, faire grand. Il a donc réuni au pied de la croix un certain nombre de personnages : d'abord la Madeleine prosternée et embrassant le bois du supplice, puis à gauche la Vierge, tombant pâmée dans les bras d'une sainte femme et de saint Jean, une autre sainte femme et saint François d'Assise ; à droite,

1. [illegible]
2. [illegible] probablement [illegible] d'un grand retable.
3. [illegible]
4. [illegible] de 1501.
5. [illegible] *Résurrection* [illegible] *Annonciation* de Lucuche, etc.
6. [illegible] *Madeleine, saint Barthélemy et saint Jean-Baptiste*, [illegible] *Saint Jacques* [illegible] *Saint Claude*, etc.
7. [illegible]

saint Jérôme, agenouillé, se meurtrissant la poitrine avec un caillou[1] et deux personnages debout qui sont certainement des portraits. Il a retracé ensuite sur une predelle d'autres scènes de la Passion : le Baiser de Judas, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, plus une image du Christ de douleur.

Cela est assez exceptionnel, je le répète. Les représentations du Christ en croix sont d'habitude traitées plus simplement et dans des proportions beaucoup plus modestes. Le Crucifié est toujours accompagné de sa Mère à gauche et de saint Jean à droite ; il penche toujours

Fig. 7. — CHRIST DE PASSION, DÉTAIL DU RETABLE DE SAINT-SIGOLÈNE, par Louis Bréa (1500).

la tête vers la Vierge. Ces deux derniers personnages sont debout, sauf dans le retable de Briançonnet, où on les voit assis, méditant douloureusement, la tête appuyée sur une main. Très vite, les peintres tombèrent ici dans la routine et abolirent l'émotion. Il y a loin du sentiment exprimé par Jacques Durandi dans le retable de Fréjus, au métier de Louis et d'Antoine Bréa.

Il semble qu'ils aient réservé toute leur attention, toute leur dévotion pour les Christs de douleur, offerts si fréquemment à la vénération des fidèles. La encore, il faut s'entendre : à ma connaissance, dans la région niçoise, il n'y a que l'auteur d'un retable de Biot[2], à qui

1. Ce saint Jérôme a été recopié dans le retable de *Saint Pons* en l'église Sainte-Marie-Madeleine de Grasse.

2. Dans les fresques de la chapelle de Bouréoul, le Christ de passion est représenté entièrement seul, le corps dans son tombeau avec les instruments de sa passion ; mais il a ses bras écartés du corps et pendants.

l'on doive une grande composition sur ce sujet (aux environs de l'an 1506). Le Sauveur, avec ses plaies béantes, est debout dans une chambre où l'on a réuni tous les instruments de son supplice, même son tombeau. Il a le roseau à la main et deux anges relèvent derrière lui le manteau dont on avait recouvert sa nudité. Le peintre a complété son œuvre par trois petits tableaux placés au sommet : il y a présenté la Résurrection, avec à gauche la Flagellation et à droite le Couronnement d'épines *(pg. 6)*.

Mirallet, le premier des peintres niçois, a exposé le Christ de passion au centre de la partie supérieure d'un retable. Il l'a montré le buste nu, les poignets croisés sur le ventre, couronné d'épines, les yeux clos, la partie inférieure du corps caché par une draperie soutenue par deux anges. Mais cette représentation ne s'implanta pas. Jacques Durandi en offrit une autre dans son retable de Lucéram. Il leva le Christ debout dans son tombeau d'où il émergea à mi-corps, lui croisa les mains à hauteur du thorax et groupa autour de lui la croix, la colonne, l'échelle et tous les autres instruments de la Passion. Louis Bréa créa encore ou importa dans la région niçoise le type qui devint traditionnel ; ce fut dans les retables du *Baptême du Christ* à Laggia (1495), de *Saint Nicolas* à Monaco (1500) et de *Saint Georges* à Montalto (1516)[1]. Le Christ est debout dans son tombeau, les yeux fermés, la tête couronnée d'épines et inclinée sur l'épaule droite, les mains croisées sur le ventre ; il est accompagné de sa mère et de saint Jean qui se lamentent *(pg. 7)*. La figure de la Vierge devient pathétique, émouvante, c'est vers elle que le regard se tourne avec le plus d'affection. Antoine Bréa à Diano-Borello et l'auteur du retable de Roquebillière ne firent qu'imiter ce modèle[2].

Ainsi donc, la Vierge trouve sa place partout à côté de son Fils. C'est encore à elle que l'on s'attache avec le plus de compassion dans les Ensevelissements du Christ, qui ont parfois excité la pitié des fidèles. Le sujet n'a pas été traité fréquemment ; cependant Louis Bréa l'a représenté sur les predelles du *Saint Paul* et du tableau d'*Ognissanti* en l'église Santa Maria di Castello, à Gênes. Il a groupé autour du corps divin, étendu au premier plan, plus ou moins de personnes, mais c'est avec angoisse qu'il a fait pencher la Vierge sur le cadavre de son Fils, c'est sous le coup d'une douleur incommensurable qu'il l'a fait se renverser dans les bras de ses suivantes. Un grand retable de l'*Ensevelissement du Christ* se voit encore dans l'église de Cimiez, en face de la *Crucifixion*. L'auteur de cette composition, qui vivait vers 1520-1530, s'est surtout attaché à nous émouvoir par la vue de la Mère de Dieu, qui se pâme et tombe les yeux fermés, les bras morts ; Joseph d'Arimathie, Nicomède, saint Jean et les saintes femmes pleurent aussi bien sur elle que sur le Christ ; il n'y a que Madeleine, dont l'amour pour son Dieu ne veut être ni consolé ni distrait. Antoine Aondi a fait d'une pareille scène le sujet de son tableau de 1539, aujourd'hui en la chapelle de l'hôpital d'Antibes *(fig. 8)*. Joseph d'Arimathie et Nicomède emportent sur le suaire le corps du supplicié marbré de blessures, et les personnages placés en arrière se partagent en deux groupes ; au milieu du premier, la Vierge s'effondre, à peine soutenue par saint Jean et une femme ; au centre du second, Madeleine, portant son vase de parfums, ne se préoccupe que du Sauveur. C'est encore à peu près la même conception. Comme l'auteur du retable de Cimiez, Aondi a situé sa composition au pied du Calvaire, non loin des murs de Jérusalem ; mais il a animé son arrière-plan de nombreux petits personnages à pied ou à cheval, circulant sur la route du Golgotha.

1. [illegible] de Savoie (1495), Louis Bréa peignit le Christ de passion entre sa mère et saint Jean et accompagné d'autres saints indifférents à la scène centrale ; il imagina de lier les poignets du

2. On trouve encore le Christ de passion entouré de divers saints sur la prédelle du retable de Briançonnet. C'est un arrangement qui semble avoir été fort peu usité.

Les images de Notre-Dame de pitié, du Christ de douleur et des différentes scènes de la Passion répondaient à cette préoccupation des fidèles de participer en quelque sorte au martyre de la Vierge et de son Fils. Mais elles n'emportaient pas toute la faveur à elles seules. Il y avait d'autres offrant au chrétien des motifs de confiance et de joie. C'étaient celles de la Vierge sanctifiée par sa maternité divine et possédant tout pouvoir sur le cœur de son Fils, c'étaient celles de la Mère de Miséricorde, de la Madone du Rosaire, du Refuge des pécheurs.

La plus ancienne représentation de la Vierge-Mère que l'Exposition de Nice nous ait offerte est celle que signa Jacques de Carolis vers le milieu du XVe siècle. Mais le type qu'il imita était déjà créé depuis longtemps, c'était celui de Cimabué, avec les anges musiciens étagés de chaque côté du trône de la Reine des cieux. L'exécution en a été faite d'ailleurs avec un archaïsme notoire, dont se gardèrent bien les autres peintres de la région niçoise, Jacques Durandi notamment, qui, très peu d'années plus tard, fit de la Vierge portant l'Enfant dressé sur ses genoux, le sujet principal du retable de Bouyon. Par malheur, cette œuvre a subi de grands dommages : pourtant une expression de douceur commence à rendre charmante la figure de la Mère offrant un objet indistinct à son Fils. Jean Canavesi, en 1491, fit encore plus douce, plus accessible aux prières des hommes, la Vierge, qui dans le tableau de Turin, jadis peut-être à Notre-Dame des Fontaines, regarde droit devant elle, pendant que l'Enfant, assis sur son genou droit, suspend ses jeux avec l'oiseau posé sur son poing et bénit celui qui vient prier sa Mère. C'est à peu près le même thème qu'a voulu rendre Louis Bréa dans ses retables des Arcs et de Six-Fours ; mais il sut présenter un type encore plus séduisant dans la partie supérieure de son retable de *Saint Georges* à Montalto Ligure. La Vierge debout porte sur son bras et retient avec amour sur son sein le jeune Dieu qui bénit. Il lui a donné cette expression si tendre, si caressante, qui fait de ses Madones des modèles d'angélique douceur et de candide pureté. En cela il fut supérieur au maître Vincent Foppa, auprès de qui il avait vécu [1]. Son frère Antoine Bréa fut moins heureusement inspiré à Diano-Borganzo, où il montra la Vierge assise, enveloppée dans un grand manteau et soutenant sur son genou l'Enfant bénissant. A remarquer que nous voyons ici l'Enfant nu et portant le globe du monde [2].

L'œuvre unique par quoi se recommande Jean Miraillet est consacrée à la Vierge de miséricorde. On connaît bien, depuis qu'elle a fait l'objet d'une étude savante de la part de M. Perdrizet [3], l'origine de cette représentation et les idées que les gens du moyen âge y attachaient. Aussi ne considérerai-je que la façon dont les artistes niçois obéissant à la volonté de leurs commettants, interprétèrent un modèle déjà traditionnel. Le retable de Miraillet a été commandé, nous le savons, par les confrères ou Pénitents de la Miséricorde de Nice, qui proposaient à leur association un but d'assistance mutuelle et de secours aux malheureux. Au centre, la Vierge, richement vêtue d'une robe brochée d'or, étend les plis de son large manteau au-dessus de l'humanité qui se réfugie auprès d'elle et s'agenouille pour implorer sa protection. D'un côté, à sa droite, le monde ecclésiastique avec le pape, deux cardinaux, un évêque, des religieux et des clercs ; de l'autre côté, le monde laïque, ayant à sa tête l'empereur, un roi, une reine et un baron. Tous ces personnages prient, mais avec une confiance qui donne à leur figure une pleine sérénité. Le visage de la Vierge a été repeint, probablement par Louis Bréa, nous

[1] [illegible] qui figurent dans le retable de la Pinacothèque de Savone daté de 1489, et sur le [illegible] de la [illegible] de la [illegible] pour Julien de la Rovère en 1490.

[2] [illegible] Bréa [illegible] attribuent la composition de la Vierge de miséricorde possédée par [illegible] de [illegible] Drioli en 1874. Louis Bréa avait aussi peint l'Enfant nu dans le [illegible]

[3] [illegible] *thème iconographique*. Cet auteur a connu quelques uns de nos retables, en particulier celui de Miraillet.

LA VIERGE DE MISERICORDE DU RETABLE DE MUT

n'en parlerons donc pas. Mais les anges en plein vol, tendant leurs mains suppliantes, qui ont été gravés sur le fond d'or, sont bien de l'œuvre primitive et ajoutent leur note à la composition.

Il est intéressant aussi de remarquer les saints et les scènes dont la confrérie a exigé la représentation autour de la Vierge de miséricorde : ce sont, d'une part, les frères Cosme et Damien, qui avaient reçu le pouvoir de guérir toutes les maladies ; d'autre part, saint Sébastien invoqué en temps de peste, et saint Grégoire, qui avait mérité d'être imploré dans les mêmes circonstances. N'avait-il pas à Rome obtenu la cessation de ce terrible fléau, en exhortant le peuple à prier ? Dans la partie supérieure du retable, au centre, se trouve le Christ de passion ; à sa droite, les diacres Étienne et Laurent, qui, dans leur existence terrestre, s'occupaient des pauvres et des malades, et depuis jouissaient d'une grande réputation de thaumaturges ; à sa gauche, le prêtre Valentin et la vierge Pétronille, portant une palme bien que n'ayant pas souffert le martyre [1]. Au centre de la prédelle, le corps du Christ est étendu sur le tombeau ; pendant que la Vierge, saint Jean et les deux saintes femmes se lamentent, Marie-Madeleine, Joseph d'Arimathie, Nicomède et un troisième vieillard oignent de parfums le cadavre et s'apprêtent à l'ensevelir. N'est-ce pas encore un rappel de la mission des confrères de la Miséricorde ? Ne doivent-ils pas traiter le corps des défunts avec d'autant plus de respect qu'ils doivent ressusciter comme le Christ ? Notons encore qu'on n'a pas voulu montrer le Sauveur ressuscité sortant du tombeau, mais seulement l'arrivée auprès du sépulcre des saintes femmes portant leurs onguents, et d'autre part l'apparition du Christ à la Madeleine, qui, prosternée, a devant elle son vase de parfums. Ces trois scènes sont donc inspirées par la même idée. Un retable ainsi conçu, où la Vierge de Miséricorde voisinait avec les saints qui protégeaient contre les maladies, avec les modèles des parfaits administrateurs du bien des pauvres, un tel tableau où la mission de la confrérie vis-à-vis des morts était symbolisée, devait donc être entouré d'un très grand respect.

Le type de la Vierge de Miséricorde se conserva dans le pays avec les caractères essentiels qu'il avait reçus de Miraillet. Mais il fut rendu moins simplement : lorsque, vers la fin du XVe siècle, les Pénitents de la Miséricorde de Nice réclamèrent (probablement à Louis Bréa) une nouvelle représentation de la Protectrice des hommes, on mit l'Enfant dans les bras de la Vierge et l'on fit suspendre une couronne au-dessus de la tête de Marie par deux anges. Mais l'Enfant participa lui-même à l'acte de sa Mère : s'il tint d'une main le globe du monde, de l'autre il releva un pan du manteau, celui qui abrite le monde ecclésiastique [2].

La Vierge de Miséricorde fut bientôt transformée en Madone du Rosaire par la simple adjonction de chapelets mis dans ses doigts, dans ceux de l'Enfant et des personnages agenouillés à ses pieds. C'est ainsi qu'elle se présente dans le retable d'Antibes, peint par Louis Bréa en 1515 et dans celui de Biot, que j'ai proposé d'attribuer encore à Bréa [illegible] et là, deux anges relèvent le manteau de la Vierge [3]. Elle se montre encore ce même dans le tableau de

1. Je ne devine pas les raisons qui ont fait choisir ces deux saintes [illegible] pays ailleurs [illegible] on voit encore la légende de sainte Pétronille [illegible] parchemin de Saint-Martin-Vésubie, dans une triptyque de Bréa.

2. Ce tableau, exposé en plein air [illegible] ces restaurations, exécutées en 1874 par [illegible] caractères essentiels de la composition [illegible] 1484-1484. La Vierge de Miséricorde y protège les [illegible] tissant au haut du tableau, et que [illegible] trompette. Cette composition plus [illegible]

3. Remarquer qu'à Biot, l'Enfant est sur le bras gauche de la Vierge. La partie centrale du retable d'Antibes a été, elle aussi, en grande partie repeinte au XIXe siècle par Joseph [illegible] d'étoiles autour de la tête de la Vierge [illegible] sous [illegible]

Brancounet, qui a probablement été exécuté dans le même atelier, mais qui depuis a été fort maltraité [1] : le manteau est relevé par la Vierge et l'Enfant, tandis que les deux anges jouent des instruments de musique. La composition est complétée par l'adjonction dans le haut d'un petit panneau rond avec l'image du Christ en croix, dans le bas d'une prédelle où le Christ de passion est entouré de divers saints plus particulièrement honorés par la confrérie à qui l'œuvre était destinée. Plus tard encore, François Bréa, en 1555, revint à la Vierge de Miraillet, sans l'Enfant ; mais il conserva les chapelets dans ses deux mains et fit relever son manteau par deux anges, qui en même temps posent une couronne sur sa tête. Mais quelle différence entre son exécution et celle de Miraillet, comme on sent qu'il n'aborde plus que machinalement un sujet purement de tradition !

Un autre type de Madone du Rosaire fut présenté par Louis Bréa à Taggia en 1512-1513 ; il participe à la fois de celui de la Vierge-Mère et de celui de la Vierge de Miséricorde. Marie, avec l'Enfant sur les genoux et le chapelet dans les doigts, est assise sur un trône magnifique, au pied duquel sont agenouillés le pape et le clergé, l'empereur et le monde laïque, présentés par saint Dominique et une sainte martyre ; les deux anges musiciens volent dans le ciel. Cette conception a été imitée plus tard dans un tableau de la cathédrale de Monaco, qui a par malheur été honteusement dégradé par les restaurateurs [2].

La Vierge de Miséricorde et la Madone du Rosaire convenaient à des confréries, à des associations de fidèles. La Notre-Dame de secours, avocate des pécheurs, répondait mieux à la dévotion des particuliers. A l'Exposition de Nice on a vu le retable des Pénitents de Puget-Théniers (1525), qui offrait une émouvante interprétation d'un thème cher à la mystique du moyen âge. Comme il m'a déjà été donné de l'expliquer [3], je serai bref. Au centre du tableau, est un Christ de passion debout au devant de sa croix, entouré des instruments ou symboles de son supplice et montrant ses plaies. A ses pieds et à sa droite, la Vierge-mère tourne vers lui un regard suppliant, elle lui montre ses seins que ne recouvre pas entièrement une guimpe claire, et lui désigne le donateur agenouillé à sa gauche. Un texte, attribué à saint Bernard, mais qui en réalité est d'Arnaud de Chartres, explique toute la scène : « Homme, tu trouveras un accès certain auprès de Dieu dès que tu auras le Fils devant son Père et la Mère devant son Fils. Le Fils montre son côté et ses blessures, la Mère montre sa poitrine et ses entrailles. Nul ne pourra être repoussé là où se trouvent tant de marques de charité. » Ne détournons pas nos regards de ce panneau, sans avoir remarqué le modelé puissant de la figure du suppliant, l'expression attristée et éloquente de la Vierge. Elle n'a pas ici la première place qui revient de droit au Christ, mais comme on sent qu'elle est essentielle ! Comme on comprend le culte que les dévots du XVe et du XVIe siècle avaient pour elle, puisqu'elle était l'intermédiaire si charitable entre le pécheur et la divinité !

(*A suivre.*) L.-H. LABANDE.

1. On a [illegible] les fonds, la robe de la Vierge ; on a même, je crois, ajouté des personnages sous le manteau, etc.
2. Les seuls représentant le monde ecclésiastique et laïque n'y sont plus.
3. Préface du Catalogue de l'Exposition, p. 31 à 33. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 166 et suiv.

LES CARACTÉRISTIQUES DES SAINTS DANS LES ARMOIRIES FAMILIALES

Fig. 1. — ARMOIRIES DE LA FAMILLE ADAMOLI.

On appelle armoiries parlantes celles qui, par quelque élément de leur décoration, rappellent le nom de leur porteur. Le plus souvent, le nom même des figures qui y sont représentées, est identique ou analogue à celui du possesseur. Il y a là un rebus, qui, souvent, n'est qu'un rebus par à peu près. Ainsi, dans d'illustres blasons, un château rappelle le nom de la Castille, un créquier, celui des Créquy, trois maillets, celui des Mailly.

Les images des héros de la Bible, des saints du Nouveau Testament, de Dieu même, ont joué le rôle de figures parlantes dans les armoiries de familles françaises et étrangères.

Le Christ enfant figure dans le blason des Lenfant-Dieu, de Bretagne[1] ; il tient captifs deux *anges liés*, dans les armes des Langelier, de Paris[2]. On trouve des anges représentés sur les écus héraldiques de familles allemandes dont le nom est Engel, ou renferme la racine Engel (Engelberger, Engelbrunner, Engelen, Engelhardt, Engelhaus, Engelmann, Engelsburg, Engelshofen, etc.) ; sur ceux des Angeli et des Angellini italiens, des Angélis, de Corse[3], des Angel, d'Espagne, des Lange, des Morange[4], des Anjubault, des L'Angellerie, des Angely, de France. Les Cherubini, de Lombardie, portent un ange, la tête surmontée d'une flamme.

C'est l'image de saint Michel, — le « Sant' Angelo » du mont Gargano et de tant d'églises italiennes, — qui se voit dans les armes des Sant' Angelo, de Sicile. On la retrouve dans les blasons de plusieurs familles Michael et Michel établies en diverses contrées de l'Allemagne, des Michelet lorrains[5], et des Saint-Michel saintongeais.

Les Adamoli, milanais fixés à Lyon, ont pour emblème héraldique un arbre, autour duquel s'enroule un serpent, accosté d'Adam et d'Ève (*fig. 1*)[6] ; les Adam, de Nordlingen, en Bavière, Adam tenant d'une main la pomme et de l'autre le serpent ; les Samson, de Pologne, Samson forçant la mâchoire du lion ; les Daniels, d'Allemagne, Daniel entouré de lions.

Le blason des San-Andres, d'Espagne, renferme l'image de saint André debout, tenant sa croix[7] ; ceux des Saint-Georges du Piémont, des Sanct-Georg, des Georg de Ritterstein, des

---

1. Bibliothèque nationale, Français 32291, p. 159. Potier de Courcy, *Nobiliaire et armoriaire de Bretagne*, t. II, p. 157.
2. Potier de Courcy, *op. cit.*, t. II, p. 150.
3. Rietstap, *Armorial général*, à ces noms. — Les armoiries que l'auteur cite [illegible] sont toutes [illegible] recueil.
4. *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, t. [illegible]
5. Cte de Maluet, *Biographie de la Cour souveraine de Lorraine et Barrois*, p. 198.
6. *D'azur, ou d'argent, à un arbre accolé d'un serpent et accosté d'Adam et d'Ève* [illegible] *chargé d'une aigle de sable*. Une variante de ces armes, [illegible] de Lyon [illegible] raché, accolé d'un serpent, et le chef à l'aigle. (*Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, p. 1 et pl. D).
7. Bibl. nat., Pièces originales 2742, dossier 61312, p. 2.

Joerg, des Joerger, des Georgenthal, des Georgii-Georgenau, allemands et autrichiens, et des Jurgenson, suédois, représentent saint Georges ; celui des Laurentius, de Nuremberg, saint Laurent, le gril à la main ; celui des Sebastian, d'Autriche, saint Sébastien attaché à un tronc d'arbre ; ceux des Martin, de Vienne, et des Martin de Campredon, du Languedoc, saint Martin vêtu en guerrier.

Mais les armoiries parlantes de ce genre sont rares aux époques anciennes. Les figures humaines en pied étaient peu usitées, au moyen âge, dans la décoration des écus. Aux images des saints eux-mêmes, on a préféré, dans bien des cas, la représentation de leurs symboles et attributs traditionnels. On a créé, ainsi, une série d'armoiries parlantes d'une nature spéciale : elles ne parlent pas un langage aussi clair que celles que je viens de citer ; elles parlent, en quelque sorte, par tropes.

Jésus-Christ est figuré par l'agneau pascal dans les armoiries des L'Homme-Dieu de Lignerolles, du Perche, des Christ, de Coire, et des Christiaens, de Bruges. Une croix latine décore le blason des familles suisses Christ et Christin.

Le moyen âge a donné les coquilles pour attributs à l'archange saint Michel, sans doute en raison de la popularité du pèlerinage du Mont-Saint-Michel-au-Péril-de-la-Mer [1]. Elles se voient sur des plombs historiés du XVe siècle qui offrent son image [2] : elles ont été introduites dans les armoiries de l'abbaye du Mont-Saint-Michel [3], et, lorsque Louis XI institua un ordre de chevalerie en l'honneur de saint Michel, il voulut que les chevaliers portassent un collier formé de coquilles. Les coquilles se rencontrent dans les blasons de familles françaises appelées Michel [4], Michiel [5], Michelet [6], Michelin [7], Michelon [8], Michelot [9], Le Michel [10].

Tandis que les armoiries des Adamoli représentent la scène entière de la Tentation, que celles des Adam bavarois montrent Adam tenant le serpent et la pomme, le souvenir du premier homme, et de sa faute, n'est évoqué que par l'arbre accolé du serpent dans les blasons des Adam, de Mühlheim-sur-le-Rhin, des Adam, de Saxe, et des Adam, de Normandie. Les Adam, de Saint Gall, portent une pomme et un serpent ; les Adam, de Guise [11], et les Adam, du Poitou, des pommes, seulement [12].

Les Abel, du Wurtemberg, ont dans leurs armes un autel sur lequel est placé un agneau. Noé est rappelé par l'arche dans les blasons des Noël de la Perronnière [13], du Forez, des Noë von Archenegg et des Noë von Nordberg, d'Autriche, — par la colombe, dans ceux des Noël,

1. Voir : Germain, Brun et Corroyer, *Saint Michel et le Mont-Saint-Michel*, p. 125 ; D. P. Piolin, *Pèlerinages au Mont-Saint-Michel accomplis par des angevins et des manceaux, aux XVe et XVIe siècles*, p. 5, 6 ; A. Locard, *Recherches historiques sur la coquille des pèlerins*, p. 12, 13 ; P. Gout, *Le Mont Saint-Michel*, t. I, p. 341, 342.

2. Forgeais, *Collection de plombs historiés*, 2e série, p. 79, 82, 89, figures.

3. Sceaux de la sénéchaussée de l'abbaye du Mont-Saint-Michel à Genets, en 1393 et 1458 ; de la baronnie d'Ardevon, en 1456 ; de la baronnie de Saint-Pair-sur-Mer, en 1462, de l'abbaye elle-même, au XVIIe siècle et en 1733. (Sceaux de la Normandie. — Archives nationales, n°s 2694, 2695, 2964, 2967, 2968, 2974).

4. Bibl. nat., Français 32197, p. 406, 428, 605 ; 32198, p. 37, 373 ; 32204, p. 276 ; 32202, p. 635 ; Pièces originales 1959, dossier 44942, p. 2 ; 44943, p. 18 ; 44948, p. 37, 45. Magny, *Nobiliaire de Normandie*, t. I, p. 688. Reverend du Mesnil, *Armorial général de la Brie*, p. 430. *Armorial général de la France (édit de novembre 1696), généralité de Rouen*, publ. par G. A. Prevost, t. I, p. 130, 199, t. II, p. 72.

5. Bibl. nat., Pièces originales, 1959, dossier 44.941, p. 2 ; Français, 32202, p. 1094.

6. Bibl. nat., Français 32197, p. 406 ; 32211, p. 79, 240. Mahuet, *loc. cit.*

7. Bibl. nat., Français 32205, p. 872.

8. Bibl. nat., Français 32197, p. 505.

9. Bibl. nat., Français 32202, p. 1131.

10. Bibl. nat., Français 32212, p. 122, 293, 296.

11. Bibl. nat., Français 32225, p. 861.

12. [illegible] p. 6. Beauchet-Filleau, *Dictionnaire historique et généalogique des familles du Poitou*, t. I, p. 1.

13. Bibl. nat., Français 32210, p. 243.

de Normandie, des Noël de Mésandans, de Franche-Comté [1], des Noel de Saint-Simon, du Languedoc, — par la colombe et les raisins, dans celui des Noe, de Flandre. Une mâchoire d'âne fait allusion au nom des Samson, de Bâle, dans leurs armoiries. La harpe du roi-prophète se trouve sur les écus héraldiques de familles appelées David [2], Davy (celle du cardinal Davy du Perron, entre autres *fig.* 2 [3]), Daviaud [4] et Davidis. C'est, je pense, en souvenir des Lamentations de Jérémie, que la famille Geremia *alias* Geremei, établie à Marseille et à Paris, a semé de larmes le chef de son écu.

Une famille narbonnaise du nom de Mage avait, dans ses armes, les trois couronnes des rois mages et l'étoile qui les guida vers l'étable de Bethléem [5].

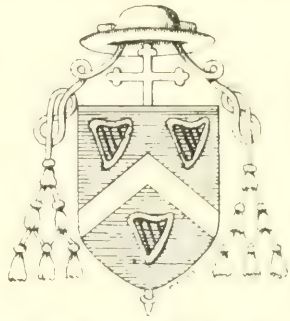


Fig. 2. — ARMOIRIES DU CARDINAL JACQUES DAVY DU PERRON.

L'*Agnus Dei* de saint Jean-Baptiste a été adopté comme emblème armorial par les Saint-Jean, de Bresse [6], les Saint-Jean de Ségoufielle, du Languedoc, les Jean, de Narbonne [7], les Dejean, de Carcassonne [8], et les Jeanguyot, de Besançon [9]. L'agneau est couché sur un livre dans le blason des Dejan, de Narbonne [10].

Les clefs de saint Pierre décoraient les armoiries des seigneurs de Dampierre-sur-le-Doubs, en Franche-Comté [11], celles des Saint-Pierre, du Languedoc et de Saintonge [12], des Saint-Pé ou Sempé, du Dauphiné, des Saint-Père, du Nivernais [13]. Le bourdon et les coquilles, attributs très populaires de saint Jacques, le patron des pèlerins [14], sont réunis sur les écus des Jacque, du Maine, des Jacquier et des Jacquin, du Forez : le bourdon, sans les coquilles,

1. Cachet de Théodore-Germain Noel, prêtre, en 1777 (Gauthier, *Armorial de Franche-Comté*, p. 169). Ex-libris de Jean-Claude-Louis Noel de Mésandans, maître particulier des eaux et forêts à Baume-les-Dames, XVIIIe siècle (Gauthier et Lurion, *Les ex-libris et les reliures des bibliothèques comtoises, du XVIe au XVIIIe siècle*, dans les *Mémoires de l'Académie de Besançon*, 1893, p. 208, n° 190).

2. Bibl. nat., Français 32198, p. 165, 32201, p. 282 ; Potier de Courcy, *op. cit.*, t. I, p. 32 ; Révoil, t. I, Bas-Dauphiné, p. 187 ; Denais, *Armorial général de l'Aunis*, p. 460.

3. Bibl. nat., Pièces originales 985, doss. 21975, p. 7, n. ; doss. 21976, p. 38 ; Lelan 17046, fol. 401 ; Cabinet des Estampes, Pe 1 de, fol. 88, Pe 11 a, fol. 207 ; A. de Montaiglon, *Antiquaires et écrivains de la ville de Sens*, p. [illegible].

4. Denais, *op. cit.*, p. 460.

5. Roschach, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, p. 702.

6. Révérend du Mesnil, *Armorial historique de l'Ain*, p. 602.

7. Bibl. nat., Français 32208, p. 783.

8. Bibl. nat., Français 32207, p. 519.

9. Gauthier, *op. cit.*, p. 147.

10. Roschach, *op. cit.*, p. 702.

11. *Agnus Dei* figuré, posé sur un livre que tient saint Jean-Baptiste, sur plusieurs monuments connus, tels que le tableau votif de Raechenberg à Ureising, le « Hadamet Altar » à Salzburg, le retable du Parlement de Paris, aujourd'hui au Musée du Louvre, une couronne de la Renaissance publiée par Paravicini, *De ordine sancti Lazari Hierosolymitani*, p. 168, et reproduite depuis dans divers ouvrages, un [illegible] de Pordenone, [illegible] Académie de Venise, deux statues en bois du « maître de Rabenden » au Musée national de Munich, [illegible] Cachet, *Les caractéristiques des saints*, au mot *Agneau* ; Kraus, *Real Encyclopädie*, et Detzel, *Christliche Ikonographie*, au mot *Lamm*.

12. Saint-Julien de Balleure, *Mélanges historiques*, p. 514 ; Dumas, *Mémoires pour servir à l'histoire de la province de Bourgogne (Nobiliaire)*, p. 254 ; Gauthier, *op. cit.*, p. 19.

13. Bibl. nat., Français 32224, p. 209.

13. Soultrait, *Armorial de Nivernais*, t. II, p. 184 et pl. XXV.

14. La coquille se trouve employée, dans la sigillographie du XIIIe siècle, comme attribut de saint Jacques le Majeur : sceaux du prieur de Saint-Jacques de l'Aumône, de Blois, en 1235, de Bernard, de Saint-Jacques d'Angers, en 1240, contre-sceau de Jean, abbé de Saint-Jacques de Provins, en 1268, sceau du [illegible] de Saint-Jacques de Liège, [illegible] mott, à Bruxelles, en 1270, contre-sceau de la cité de Hondeg, en 1271, [illegible] des Archives [illegible] 9477, 10739 ; Sceaux de l'Artois, aux Arch. nat., n° 2861 ; Sceaux de la Flandre, aux Arch. nat., n° 6889). Cf. G. Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, [illegible] 1881, p. 185 ; A. Locard, *Recherches historiques sur la coquille des pèlerins*, *passim*.

se voit sur ceux des Jacquier de Terrebasse, du Dauphiné, des Jacquelin, du Poitou [1], et des Jacquesson de Champagne [2] ; les coquilles, sans le bourdon, ont été portées par les Jacques, du Poitou [3], d'Auvergne et d'Angleterre, les Saint-Jacques, de Provence, les Jacquin, de Touraine, les Jacquelin, du Poitou [4], les Jacob, de Bretagne et de Bavière, les Jacobj, du Limbourg, les Jacobs, de Flandre et du Brabant, les Jacobsen, du Danemark, les Jacobskjold, de Suède, les Sint-Jacobshuys, des Pays-Bas.

La croix de saint André, en forme d'X [5], est nommée, par les héraldistes, *sautoir*, lorsqu'elle est de grandes dimensions, *flanchis*, quand elle est de taille assez réduite pour pouvoir figurer à plusieurs exemplaires sur le champ de l'écu. Un certain nombre de familles françaises, nommées André [6] et Andrieu [7], portent un sautoir ou des flanchis. Les mêmes pièces ont été adoptées, aux Pays-Bas, par les Andrée, les Andries et les Andriessens, à Genève et au pays de Vaud, par les Saint-André [8], en Allemagne, par les Andreae. Nous trouvons l'aigle, portant une plume au bec, dans le blason des Dejean, de Montpellier [9], l'ange dans celui des Mathieu, d'Aix-en-Provence [10], le bœuf ailé dans celui des Lucas, du Viennois, le lion tenant un livre dans celui des Saint-Marc, de Provence.

Les cailloux, dont fut lapidé le premier martyr, ont pris place dans les armoiries des Etienne, de Provence [11], des Saint-Etienne, du Languedoc [12], et de leurs homonymes de Touraine [13]. Le gril de saint Laurent est attribué par l'*Armorial* de Charles d'Hozier [14] à deux familles Laurent, l'une bourbonnaise [15] et l'autre poitevine [16], et aux Saint-Laurent provençaux [17]. Les flèches de saint Sébastien se voient dans les blasons des Sébastiane, en Provence [18], et des Bastien, en Alsace [19]. Les Sainte-Agathe, de Besançon, ont choisi pour armes trois seins de femme [20] ; les

1. Bibl. nat., Français 32221, p. 993.
2. Bibl. nat., Français 32247, p. 87.
3. Bibl. nat., Français 32221, p. 333, 1504.
4. *Ibid.*, p. 796, 820.
5. Saint André figuré attaché à une croix en X, sur des sceaux du XIIIe siècle, tels que celui de la prieure de Saint-André de Rannières, en 1265, et de Jean, curé de Saint-André de Lille, en 1274 (Collect. des Arch. nat., n° 9639, Sceaux de la Flandre n° 1547). C'est donc à tort que l'on a dit que cette croix n'apparaissait qu'au XIVe siècle (P. Calmet, *Les caractéristiques des saints*, p. 281, 288, Detzel, *Christliche Ikonographie*, t. II, p. 134). — Demay, (*Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 402) indique inexactement le sceau de Guillaume Bureau, évêque d'Avranches, en 1213, comme présentant l'image de saint André sur la croix qui porte son nom. Il offre, au droit, l'effigie de l'évêque, et au contre-sceau, la tête de saint André (Collect. des Arch. nat., n° 6489).
6. Bibl. nat., Français 32195, p. 58, 79, 83, 32237, p. 93; *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, fol. 21 v° (Arbeux), *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, t. I, 1re feuille; Bouillet, *Nobiliaire d'Auvergne*, t. I, p. 25, 38; Carré de Busserolle, *Armorial général de la Touraine*, p. 62; Roschach, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, p. 693, 703; Raume, *Epitaphier du vieux Paris*, t. I, n° 323; C. d'E.-A., *Dictionnaire des familles françaises nobles ou notables à la fin du XIXe siècle*, t. I, p. 197-213.
7. Bibl. nat., Français 32195, p. 121, 126. *Armorial général,... généralité de Rouen*, publ. par G.-A. Prévost, t. I, p. 110, 129. C. d'E.-A., *op. cit.*, t. I, p. 207.
8. Bibl. nat., Pièces originales 2742, dossier 61310, p. 2.
9. Bibl. nat., Français 32208, p. 629.
10. Bibl. nat., Français 32222, p. 473.
11. Bibl. nat., Français 32222, p. 744.
12. Bibl. nat., Pièces originales 2749, dossier 61443, p. 74, 77, 78, Français 32207, p. 559.
13. Bibl. nat., Français 32226, p. 808.
14. [illegible] les blasons inscrits dans l'*Armorial général* sont, pour une bonne part, de l'invention des redacteurs du recueil. Mais ces armes imposées ont un réel intérêt pour l'histoire de l'art héraldique. Elles nous montrent comment les heraldistes officiels comprenaient la composition des armoiries, à la fin du règne de Louis XIV.
15. Bibl. nat., Français 32197, p. 449.
16. Bibl. nat., Français 32221, p. 1519.
17. Bibl. nat., Français 32223, p. 739.
18. Bibl. nat., Français 32223, p. 52 [illegible]
19. Bibl. nat., Français 32194, p. 603.
20. Cachet de Nicolas-Anne de Sainte-Agathe, en 1779 (Gauthier, *op. cit.*, p. 191).

Catherine et les Sainte-Catherine, de Bourgogne *(fig. 3)*[1], trois roues dentées, en mémoire des supplices qu'endurèrent les vierges chrétiennes Agathe et Catherine.

Le bâton, ou la béquille, en forme de T, qui caractérise saint Antoine le Grand, dans l'iconographie religieuse, est appelé *tau* ou *taf*, en langage héraldique[2]. Le tau figure dans les blasons des familles Antoine, du Fied, en Franche-Comté, Anthoine, de Flandre, Anthony, de Gray[4] et de Guernesey. Les flammes qui constituent un autre attribut du saint ermite, et le désignent comme guérisseur du mal des ardents, se rencontrent dans les armoiries de la famille provençale d'Antoine[5]. Dans la décoration de l'écu des Nicolas, de Paris, trois têtes d'enfant rappellent le miracle de saint Nicolas[6].

En souvenir des saints chasseurs dont ils portaient le nom, les Eustache, de Flandre[7] et de Normandie[8], et les Hubert, de Paris[9], ont pris pour emblèmes héraldiques des cors de chasse, les Hubert de Bretagne[10], un chien, les Hubert, du Poitou[11] et du Soisonnais[12], et les Saint-Hubert[13], de Flandre, un cerf. Le cerf qui trouva un refuge sous le manteau de saint Humbert de Maroilles, figure dans les armoiries d'une famille dauphinoise du nom de Humbert[14]. Les Gilles de Fontenailles, en Anjou et en Touraine, portent, trois fois représentée, la biche qui tenait compagnie à saint Gilles, dans la retraite[15]. Je croirais volontiers que c'est le même animal qui s'est transformé en cerf dans les blasons des Gilles de Normandie[16], des Gilles ou Gilly, de Provence[17], des Gillois et Gillet, de l'Aunis[18], et des Gillet, de Paris[19].

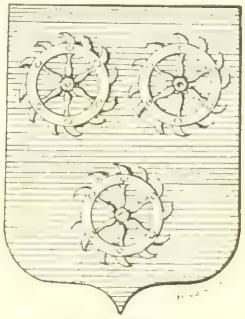


Fig. 3. — ARMOIRIES DE LA FAMILLE D'ARTEFEUIL.

***

La manière dont les caractéristiques des saints, réduites au rôle de figures parlantes, ont été employées dans la décoration des écus héraldiques, donne lieu à quelques remarques. Nous observerons, d'abord, que l'on n'a pas craint de les répéter arbitrairement. Dans les armoiries

1. Bibl. nat., Français 32200, p. 9, 145; 32204, p. 139; Beaume et d'Arbaumont, *La noblesse aux États de Bourgogne*, p. 146.
2. L'ordre des Antonins avait pour armoiries un tau d'azur en champ d'or; le 3e duc de Bar, [illegible] Alix, lui accorda le droit de porter ce blason suspendu au col de l'aigle impériale. Bibl. nat., Pièces originales, 2712, dossier 61320, p. 3. Dom H. Dijon, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné*, p. XV, 290, fig. 2.
3. Chevalier, *Mémoires historiques sur la ville et seigneurie de Périgueux*, t. II, p. 264. [illegible]
4. Gauthier, *ibid.*, p. 98.
5. Bibl. nat., Français 32222, p. 558-892. Artefeuil, *Histoire généalogique* [illegible] t. I, 1re feuille. C. de L. A., *op. cit.*, t. I, p. 257.
6. Bibl. nat., Français 32216, p. 1348. Beaumont, *Généralité*, [illegible] *de la ville de Paris*, p. 14, 15, etc.
7. Bibl. nat., Français 32205, p. 1464.
8. *Armorial général, généralité de Rouen*, peint par G. A. Prévost, t. I, p. 158. [illegible]
9. Bibl. nat., Français 32217, p. 172, 657.
10. Potier de Courcy, *op. cit.*, t. II, p. 35.
11. Bibl. nat., Français 32221, p. 992.
12. Bibl. nat., Français 32225, p. 487.
13. Bibl. nat., Français 32205, p. 1458.
14. Bibl. nat., Français 32204, p. 523.
15. Carré de Busserolle, *Armorial de l'ancien* [illegible] p. 41. [illegible] moutiers, la biche a le cou traversé d'une flèche.
16. *Armorial général, généralité de Rouen*, [illegible] t. I, p. 267.
17. Artefeuil, *op. cit.*, t. II, p. 485, t. III, p. 200 et pl.
18. Bibl. nat., Français 32224, p. 268, 273.
19. Bibl. nat., Français 32218, p. 473.

des Laurent et des Saint-Laurent, que j'ai signalées plus haut, figure un seul gril ; dans celles des Jean, des Dejean, des Saint-Jean et des Jeanguyot, un seul *Agnus Dei* ; dans celles des Etienne et des Saint-Etienne, plusieurs cailloux ; dans celles des Nicolas, trois têtes d'enfant. Tout cela est conforme à la tradition chrétienne. Mais les Hubert, de Paris, portent trois cors de chasse, les Gilles, de Touraine, trois biches, les Catherine, trois roues *(fig. 3)*, les Sainte-Agathe, trois seins de femme. Il y a là une multiplication qui semble irrationnelle. Elle est motivée par les principes de la composition héraldique. A l'écu triangulaire, qui est resté très longtemps en usage, convenait une décoration constituée par trois objets, disposés en triangle, deux en chef et un en pointe.

En second lieu, il faut noter que les caractéristiques des saints, employées comme figures armoriales parlantes, n'occupent souvent qu'une place secondaire dans le décor de l'écu. Ainsi, les Davy du Perron portent un chevron accompagné de trois harpes *(fig. 2)*, les André, de Champagne et de Normandie, une fasce accompagnée en chef de deux petites croix de saint André, ou flanchis ; les André, de Toulouse, un chevron accompagné de trois flanchis ; deux familles Anthoine, des Pays-Bas, ont, l'une, une fasce accompagnée d'un tau, l'autre, un chevron accompagné de trois taus. Dans tous ces blasons, la figure principale est un chevron ou une fasce, pièces héraldiques, de celles que les auteurs nomment « honorables » ou « de premier ordre », dépourvues de toute relation avec l'iconographie des saints. Ce sont les figures accessoires qui rappellent David, saint André et saint Antoine, et, par là, les noms de famille. Un usage analogue se constate, dans les armes parlantes d'autres sortes, dès une époque très ancienne. Les Mello portaient deux fasces accompagnées de merlettes [1] ; les Rosoy, deux fasces accompagnées de huit roses [2] ; les Clavières, un chevron accompagné de trois clefs [3] ; les du Houx, une croix cantonnée de quatre feuilles de houx [4]. C'est donc inexactement que le *Dictionnaire* de l'Académie française définit les armes parlantes en ces termes : « armes dont la *pièce principale* exprime le nom de la famille à laquelle elles appartiennent [5]. »

En certains cas, l'héraldique des familles a emprunté à l'iconographie religieuse des armes toutes faites. Nos pères se figuraient que les emblèmes armoriaux avaient été de tout temps en usage. Dès le XIIe siècle, et jusqu'à la Renaissance, les poètes décrivent les blasons des héros de l'antiquité. Les héraldistes ont conservé le même préjugé jusqu'au XVIIe siècle, comme en témoignent les ouvrages de Favyn et de Palliot [6]. On ne pouvait supposer que les saints guerriers, que l'on se représentait sous l'aspect de seigneurs féodaux, eussent été privés du décor habituel de l'équipement chevaleresque. On leur a donné des armoiries, dont quelques-unes ont acquis, par la force de la tradition, une certaine fixité.

Le plus connu de ces blasons est celui de saint Georges. Dans les représentations de l'illustre martyr de Cappadoce, on voit une croix pleine sur son écu, sur sa bannière, sur la housse de son cheval, parfois sur les ailettes de son armure et sur un petit écusson attaché

1 [illegible] 1141, 1234, 1235, 1245, 1285, 1292, 1307, 1316, 1373 et 1374. Collection des Arch. nat., nos 191 et 2777-2785 [illegible] des Arch. nat., nos 366-370.
2 [illegible] des Arch. nat., n° 3500.
3 [illegible] 1850 et 1851, 1845.
4 [illegible]
5 [illegible] 3e édit., [illegible] mot *Pièce*.
6 [illegible] Favyn et Palliot. *La vraye et parfaite science des* [illegible]

au canail de son bassinet [1]. Les sceaux, qui reproduisent fréquemment cet emblème [2], ne peuvent donner aucune indication sur les émaux du champ et de la croix. Mais les peintres représentent, d'une façon à peu près constante, la croix de gueules en champ d'argent. Il en est ainsi sur les fresques de la chapelle Saint-Georges, à Saint-Antoine de Padoue, sur le retable de la fin du XIVe siècle, conservé au Musée de Dijon, sur le coffret de cuir peint et doré des princes de Hohenzollern, à Sigmaringen [4], sur le retable de l'Académie de Bruges, exécuté par Jean Van Eyck, pour le chanoine Georges van der Paele, sur le tableau du Francia, au musée du Louvre, qui représente la Vierge entourée de quatre saints.

SAINT-MAURIS (1596).

La bannière blanche à croix rouge avait été apportée, croyait-on, à saint Georges par un ange [5]. Elle est devenue le drapeau de l'Angleterre [6], et a été, aussi, portée par les troupes allemandes [7]. Des confréries chevaleresques, placées sous la protection de saint Georges, ont pris pour insigne l'écu d'argent à la croix de gueules, ainsi l'ordre aragonais de Saint-Georges [8] et l'ordre anglais de la Jarretière [9].

Nous trouvons ce même blason dans l'heraldique des familles françaises. Les Saint-Georges de Verac, en Poitou [10], portent *d'argent à la croix de gueules*.

Les armoiries d'un autre patron des chevaliers, saint Maurice, présentent plus de variété que celles de saint Georges. Elles consistent, parfois, en une croix pleine [11] ; ailleurs, on les trouve

1. E. van Vinkeroy, *Armurerie*, dans l'ouvrage de C. de Roddaz, *L'art ancien à l'exposition universelle de Bruxelles* (1882), p. 134.

2. Entre autres, les sceaux d'Arnold, « doméstique » de Saint-Georges de Bamberg en 1258, de Jean et Othon, prévôts du même chapitre, en 1299 et 1314, du monastère de Saint-Georges d'Augsbourg en 1321, de l'église de Dubrovnik dans la première moitié du XIVe siècle (Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 231), du même, *Geschichte der Siegel*, p. 240), du prieuré de Saint-Georges de Grancey, en 1343 (Collect. des Arch. nat., n° 9527), de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville en 1392 (Bibl. nat., Français 26905, p. 32), de Guillaume, abbé de ce monastère (*Ibid.*, p. 34), du prieuré de Saint-Georges de Palluyers en 1415 (Collect. des Arch. nat., [illegible]). Ce sceau pris saint Georges [illegible] Le duc Donet d'Arcq, dans son *Inventaire* de la collection de sceaux des archives de l'Empire, t. III, p. 16[illegible] Gorgon qui est représenté sur les sceaux de l'abbaye de Gorze.

3. Upton dit de saint Georges : « Sciendum est quod ipse portat unum scutum de argento cum quadam cruce plana de rubeo... et gallice : il port d'argent un croys playn de gowlez » (*De studio militari*, édition Bysshe, p. 210). — Les armoiries de saint Georges sont mentionnées dans les comptes de la garde-robe du roi d'Angleterre Edouard Ier (Grose, *Military antiquities*, t. II, p. 52 ; Ellis, *Antiquities of heraldry*, p. 159), dans les inventaires des meubles et joyaux du comte de Hereford, en 1322, de Louis Ier, duc d'Anjou, vers 1360-1368, de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, en 1420 (Bontell, *Heraldry historical and popular*, p. 1[illegible] *Inventaire de [illegible] de Louis [illegible], duc d'Anjou*, publ. par H. Moranville, p. 184 ; Comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 242).

4. Ces deux monuments sont reproduits dans l'ouvrage de Heinz Allmeid, *[illegible] und Gewerbe [illegible] vom Fuhrer Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, t. III, p. 199, 200.

5. Junius, *Heraldiek*, p. 76. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 163.

6. Les chroniqueurs de l'époque de la guerre de Cent-Ans parlent très fréquemment de la bannière, de l'étendard, du pennon de saint Georges qui servait de drapeau aux Anglais. Voir Desjardins, *Recherches sur les drapeaux*, p. 30, 33. La croix rouge de saint Georges est l'un des éléments qui composent actuellement l'Union Jack, drapeau national de l'Angleterre.

7. Max de Ring, *Saint George*, dans le *Messager des sciences de Belgique*, 1840, p. 4[illegible] ; Seyler, *Geschichte der Heraldik*, p. 285. Siegenfeld, *Das Landeswappen der Steiermark*, p. 2[illegible], note 1.

8. G.-J. de Osma, *Las derisas del rey en los pavimentos de « obra de Manises » del castillo de Napoles*, p. 60.

9. Dans les armoiries de l'ordre de la Jarretière, la croix de saint Georges figure, sur un écu parti, avec les léopards d'Angleterre (E. Ashmole, *The institution, laws ands* ceremonies of the most noble order of the Garter, p. 246, 247).

10. Bibl. nat., Français 3197, p. 134 ; 3224, p. 8[illegible] ; 7[illegible] ; H. Filleau, *Dictionnaire [illegible] de la noblesse de l'ancien Poitou*, Ire édit., t. II, p. 654.

11. Contre-sceau de Nicolas Gellent, évêque d'Angers, en 1261 (Collect. des Arch. nat., n° 6451.) — Vitrail de la cathédrale de Strasbourg, du XIIIe siècle (Comte de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, pl. XVII ; Guerber, *Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, p. 57 ; — Mérimée, *Inventaire des objets de la [illegible] Musée d'Unterlinden*, 1[illegible] ; J. Rousset, *Les peintres du Dauphiné*, p. 80.

[illegible] par une croix pattée au pied fiché [1], ou par une croix potencée, cantonnée de fleurs de lis [2]. Mais deux types ont eu une vogue particulière : le rais d'escarboucle, d'une part, la croix trèflée, d'autre part. Le premier a été spécialement usité en Anjou [3]. La croix trèflée, adoptée par l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, comme emblème de son patron, a prévalu dans le bassin du Rhône et en Italie. Au trésor d'Agaune, on la voit, émaillée de blanc en champ rouge, sur le reliquaire du bras de saint Maurice, et sur une statuette équestre du même saint [4]. Elle décore les bannières et les cottes d'armes de saint Maurice et des autres martyrs de la légion thébaine, dans les sculptures des stalles de la cathédrale de Lausanne [5], l'écu et la housse du cheval de saint Maurice, sur les méreaux du chapitre de Vienne et, cantonnée de croisettes de même forme, le tabard de saint Maurice, sur la statue, du début de la Renaissance, qui se trouve à l'église Saint-Maurice de Salins. La même croix est devenue l'insigne de l'ordre de Saint-Maurice, institué par Amédée VIII, duc de Savoie [6].

La croix trèflée a passé du blason traditionnel de saint Maurice à ceux de l'abbaye d'Agaune [7], de la ville de Saint-Maurice en Valais [8], et du chapitre de Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné [9]. Elle se retrouve dans les armes d'une famille franc-comtoise du nom de Saint-Mauris, anoblie au XVIe siècle, dont la branche la plus connue est celle des seigneurs de Montbarrey (*fig. 1*) [10].

***

J'ai étudié, dans les pages qui précèdent, les allusions que font les caractéristiques des saints aux noms des familles qui les portent comme emblèmes héraldiques. Il y a lieu de se demander si, parfois, les mêmes attributs n'ont pas été inscrits dans les armoiries en souvenir d'un nom de baptême.

Au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, les personnes pieuses — gens d'église ou laïcs — faisaient fréquemment graver sur leurs sceaux l'effigie du saint ou du personnage biblique dont elles avaient reçu le nom au baptême. Parfois, il est figuré dans une scène de sa légende. Les sceaux d'Adam de Vimy, seigneur de Baudimont, en 1247 et 1257, et d'Adam, doyen du chapitre de Lens, en 1254, représentent la tentation d'Adam [11] ; ceux de Martin de Souchez, chanoine de Saint-Amé de Douai, en 1336, et de Martin Bousseux, prieur de Saint-Saulve de Valenciennes, en 1427, montrent saint Martin partageant son manteau avec un mendiant [12]. La lapidation de saint Etienne se voit sur les sceaux d'Etienne, doyen rural de

1. Sceau de Guillaume de Noudel, chanoine de Tours, en 1293 (Collect. des Arch. nat., n° 7829).
2. Inventaire du trésor de Saint-Bénigne de Dijon, dressé en 1519, n° 270 (Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, XIII, p. 315, n. 3).
3. Bernard de Montmelian, *Saint Maurice et la légion thébéenne*, t. II, p. 239 et suiv.
4. Aubert, *Trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, p. 168, 180, 181, pl. XXXII et XXXVIII.
5. Bernard, *Les stalles de la Dauphine*, p. 56 et suiv.
6. L. Cibrario, *Précis historique des ordres religieux et militaires de S. Lazare et de S. Maurice*, trad. H. Ferrand, [illegible].
7. Aubert, [illegible] XIII. D'Angreville, *Armorial historique du canton du Valais*, p. 16.
8. D'Angreville, *ibid.*
9. Bernard de Montmelian, *Saint Maurice et la légion thébéenne*, t. II, p. 239.
10. [illegible] Saint-Mauris-Montbarrey portaient : *De gueules à la croix trèflée d'argent, au chef cousu d'azur chargé d'une* [illegible] de la même famille ayant, sur le chef, trois cœurs d'or, au lieu de l'aigle : Cachets de Jean de Saint-Mauris, ambassadeur de Charles-Quint, en 1546 (Arch. nat., KK 1486, n° 35) et de P. de Saint-Mauris, en 1565 (Bibl. de Besançon, Granvelle 18, f. 145vo) ; sceau de Jacques de Saint-Mauris, archidiacre de Besançon, en 1596 (Sceaux de la Flandre, aux Arch. nat., n° 7417) ; Lurion, *Nobiliaire de Franche-Comté*, p. 522; Gauthier, *op. cit.*, p. 90. Souvent, dans les représentations de ces armoiries, le chef, élargi, devient la partie supérieure d'un [illegible]
11. Collect. de sceaux des Archives nationales, n° 8067. Sceaux de l'Artois, aux Arch. nat., n° 2591. Sceaux de la Flandre, aux Arch. nat., n° 6176.
12. [illegible]

Passais, en 1236, et du cardinal Etienne de Suzy, en 1307 [1], la décollation de saint Jean-Baptiste, sur celui de Jean de la Houssoie, doyen du chapitre de Saint-Pierre de Lille, en 1283 [2]. Saint Michel, terrassant le dragon, figure sur le sceau de Michel Pichart, chanoine de Saint-Merry de Paris [3] en 1393. Il apparaît isolé sur le sceau de Michel, prieur de Sainte-Geneviève de Paris, en 1206 [4], comme saint Pierre, sur ceux de Pierre Tesson, prêtre, en 1331 [5], de Pierre du Pré, doyen de Garencières, en 1415 [6], comme saint Jean-Baptiste, sur ceux de Jean II, abbé de Sainte-Geneviève de Paris, en 1312 [7], et de Jean du Moustier, chapelain du château d'Hesdin, en 1364 [8]. Souvent les images hagiographiques se combinent avec le décor héraldique des sceaux. Ainsi, saint Jacques paraît à mi-corps au-dessus de l'écu de Jacques le Petit, chanoine d'Amiens, en 1397 [9] ; saint Jean-Baptiste, au-dessus de ceux de Jean Robertchamp, bailli de Rethelois, en 1398 [10], de Jean Morelet, charpentier en 1433 [11], de Jean Saucon, maçon, en 1439 [12] ; saint Pierre, au-dessus de celui de Pierre Politre, chanoine de Saint-Géry de Cambrai, en 1424, et de Pierre Le Comte, en 1512 [13].

Assez fréquemment, au lieu de l'effigie du saint patron, on a gravé, sur les sceaux, l'un de ses attributs. L'aigle de saint Jean l'Evangéliste figure sur le sceau de Jean, abbé d'Auchy, en 1219 [14] ; il tient une banderole, chargée du mot IOHANNES, sur ceux de Jean d'Antoing, archidiacre d'Anvers, en 1275 [15], de Jean, curé de « Villemon », au XIIIe siècle [16], et de Jean Davy, en 1318 [17]. Une main portant deux clefs, sur le sceau de Pierre, prieur de Ware, en 1243 [18], deux clefs en pal, sur celui de Pierre Mabire, prêtre en 1289 [19], rappellent le prince des apôtres. Nous trouvons un bœuf ailé sur le sceau de Luc, abbé de Conches, en 1271 [20], un tau sur ceux d'Antoine de Fromantel, au XVe siècle, et d'Anthoine du Mond, au XVIe [21], une tête de cerf sommée de la face du Christ, sur celui d'Eustache, abbé de Saint-Vaast d'Arras, en 1341 [22].

Un usage analogue à celui que nous constatons dans la décoration des sceaux, a pu se produire dans la composition des armoiries. Il semble que, parfois, le premier des membres d'une famille qui s'est pourvu d'un blason, a eu l'idée d'adopter pour emblèmes héraldiques, les attributs traditionnels du saint dont le nom lui avait été donné au baptême. On croit que

1. Sceaux de la Normandie, aux Arch. nat., n° 2429. Collect. de sceaux des Arch. nat., n° 6174. — Douet d'Arcq dans son *Inventaire* de la collection de sceaux des Archives de l'Empire donne inexactement au dernier de ces personnages le nom d'Etienne de Paris.
2. Sceaux de la Flandre, n° 6183.
3. Collect. des Arch. nat., n° 7811.
4. Demay, *Le costume au moyen âge, d'après les sceaux*, p. 365.
5. Collect. des Arch. nat., n° 7990.
6. *Ibid.*, n° 7966.
7. *Ibid.*, n° 8042.
8. Sceaux de l'Artois, n° 2554. Demay, dans son *Inventaire* de cette collection, dit « tout ce qu'il avait est figuré, sur ce sceau, « décollé ».
9. Sceaux de l'Artois, n° 2436.
10. Sceaux de la Flandre, n° 5126.
11. Collect. des Arch. nat., n° 5869.
12. *Ibid.*, n° 5903.
13. Sceaux de la Flandre, n°s 5502, 6417.
14. Collect. des Arch. nat., n° 8500.
15. Sceaux de la Flandre, n° 6110.
16. Sceaux de l'Artois, n° 2708.
17. Bibl. nat., Pièces originales 985, dossier 19754, p. 3.
18. Sceaux de la Normandie, n° 3065.
19. *Ibid.*, n° 2550.
20. Collect. des Arch. nat., n° 8664.
21. *Collection de feu M. Henri Séhenemans : Sceaux [illegible]* [illegible] p. XII, n° II, [illegible] XIV, [illegible]
22. Sceaux de l'Artois, n°s 2637.

les coquilles ont pris place pour les armes de Jacques Cœur (*fig. 5*)[1], par allusion au prénom du célèbre argentier[2]. Une famille Petit, qui a occupé des emplois importants, au XVe siècle, dans l'administration et la magistrature, a pour premier auteur connu Etienne Petit, notaire et secrétaire du roi, trésorier de Languedoc, anobli en 1451. Son écu renferme trois cailloux[3] qui paraissent rappeler la lapidation de saint Etienne[4]. Les Garnier, originaires de la petite ville de Gy, en Franche-Comté, sont sortis de l'obscurité grâce à Jean Garnier, chanoine et sous-chantre du chapitre métropolitain de Besançon, vicaire général de l'archevêque Jean de la Rochetaillée. Leurs armes sont *de gueules à l'Agnus Dei d'argent*[5]. L'*Agnus Dei* constitue le blason de Jean Trocquier, chanoine de Béthune, en 1494[6]. Jacques Morin, abbé des Echarlis, en 1514, portait un écu au bourdon posé en bande, accompagné de trois coquilles[7]. Hubert Sigault, en 1592 et 1599, avait dans ses armoiries une tête de cerf ; Antoine Museur, en 1654, un lau[8].

Si quelques doutes subsistent quant à l'origine de ces emblèmes héraldiques, c'est que nous ne sommes pas sûrs que le personnage connu dont le nom de baptême expliquerait chacun d'eux, ait été le premier de sa famille à porter ce blason. Nous savons bien rarement auquel de ses membres une famille doit le choix de ses armoiries. Ce n'est que dans des cas exceptionnels que nous sommes en mesure d'affirmer que tel ou tel blason n'a pas été employé avant le temps où nous le trouvons décrit ou représenté pour la première fois.

Il est certain que les caractéristiques des saints qui se reconnaissent dans les armoiries, rappellent souvent un nom de famille : il est seulement probable qu'elles font, parfois, allusion à un nom de baptême.

MAX PRINET.

1. *D'azur à la fasce d'or, chargée de trois coquilles de sable, et accompagnée de trois cœurs de gueules* (ou *au cœur*).
2. Viollet de Varville, *Jacques Cœur*, p. 22.
3. *D'azur à la croix ancrée d'argent, accompagnée de trois cailloux d'or.*
4. Cabinet des Estampes, P e 1 p. fol. 74, 75 ; P e 18, fol. 59-64.
5. La branche de cette famille qui a été anoblie en 1551, ajoute à ces armes un chef d'Empire.
6. Sceaux de l'Artois, n° 2446.
7. Sceau de Jacques Morin, *abbé* de la Celle-Saint-Cyr. Sceaux de la Bourgogne, aux Arch. nat., n° 1370.
8. Rietstap, *Armoiries des Pays-Bas*, t. I, p. 67.

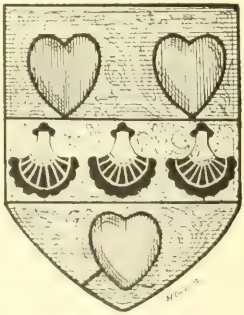


FIG. 5. — ARMOIRIES DE JACQUES COEUR
Vitrail de l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges.

LA BIBLE

RACONTÉE PAR LES ARTISTES DU MOYEN AGE [1]

VII. — Remords. — Appel de Dieu.

Condamnation d'Adam et Eve.

Avant de raconter le remords et la douleur qui, sur la terre, ont suivi le péché, un artiste du Xe siècle a eu la curieuse idée de nous faire assister à la pour ressentie, en enfer, à la nouvelle de cette première victoire du mal : l'illustrateur de la « Metrical paraphrase » de Caedmon (Bibl. Bodléienne d'Oxford) a supposé que Satan n'avait pas tenté lui-même nos premiers parents, mais qu'il avait envoyé dans l'Eden, pour remplir cet office, un démon sous les traits d'un ange ; l'infernal messager revient donc, triomphant de son succès, et en rend compte à Lucifer ; cependant l'archange saint Michel apparaît sur une échelle qui joint la terre au ciel, indiquant par sa présence que la joie du Malin sera de courte durée. Sur un chapiteau du cloître de Saint-Sever de Rustan (XIIe siècle), nous retrouverons un écho bien affaibli de ce triomphe satanique.

Partout ailleurs, ce côté surnaturel du drame est laissé dans l'ombre et, suivant pas à pas Adam et Eve, les artistes nous les montrent dévorés de remords au moment où ils entendent la voix du Seigneur, et parfois même dès avant cet appel divin [2].

Ainsi, sur une peinture antique du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, Adam et Eve debout se regardent tristement en couvrant de feuilles leur nudité ; le serpent, au pied de l'arbre, s'apprête à fuir, sa fatale tâche terminée ; sur l'ivoire byzantin du musée de Darmstadt, nos premiers parents, aussitôt après la faute, comprenant leur culpabilité, s'asseoient accablés en face l'un de l'autre [3]. Sur la miniature de la « Metrical Paraphrase », ils s'invectivent et se reprochent mutuellement leur crime [4] ; sur celle de la Bible de Saint-Paul, sur un chapiteau de Vézelay, sur les stalles d'Amiens, ils s'aperçoivent simplement de leur nudité et se couvrent à la hâte de feuilles de figuier. Ailleurs, ils se cachent sous un arbre à l'ombrage épais (voussure de Chartres, *(fig. 24)*, ou s'accroupissent, la figure dans les mains pour ne rien voir et ne rien entendre, au plus profond des buissons (ivoire de Berlin *(fig. 6)*, tympan d'Anzy-le-Duc, façade d'Orvieto, Genèse de Vienne [illegible] Sur les mosaïques de Monreale et de

1 Voir *Revue*, 1909, pp. 146, 227, 292, 337, 1910, p. 241, 271, [illegible]

2 Nous avons dit [illegible] qu'après le Péché Adam [illegible] dans les [illegible] où il était [illegible] adulte [illegible] pour le montrer au moins [illegible]

3 Nous avons dit [illegible] précoupés de cacher leur nudité.

4 Peut-être doit-on interpréter [illegible] nos premiers parents debout de chaque côté de l'arbre, cachent leur nudité au moyen de feuilles.

5 De même sur la mosaïque de [illegible] cachent guère que jusqu'aux genoux.

Paderme, ils se contentent de marcher côte à côte, en exprimant par leur attitude leur douleur[1].

Cependant Dieu les appelle : l'imagier de la voussure de Strasbourg, pour mieux indiquer la volonté du Seigneur et le retard que mettent les coupables à lui répondre[2], nous le montre plaçant ses mains devant ses lèvres en façon de porte-voix ; quelquefois, sourds à cet appel, Adam et Eve restent, comme à Orviéto, enfouis sous la ramure, qui laisse à peine deviner leur présence ; parfois aussi ils cherchent à fuir, comme sur la mosaïque de Venise *(fig. 30)* et le soubassement de Bourges, où du moins Adam seul a la force de s'éloigner tandis qu'Eve, paralysée par l'épouvante, regarde s'avancer le Souverain Juge[3]. Ailleurs au contraire[4] c'est Adam qui répond seul à la voix divine[5]. Sur la Bible de Cantorbéry (Sainte-Genev. 8-10, XIIe siècle), Adam et Eve ne se cachent nullement, mais Dieu, dissimulé derrière un arbre, s'approche, avec un geste de menace, pour les surprendre.

De telles représentations sont assez rares et presque partout nos premiers parents s'avancent, à regret sans doute, mais docilement, vers le Seigneur — sur le vitrail de Bourges (XIIIe siècle) même, ils accourent ; — l'un près de l'autre, Adam précédant généralement Eve[6], ils se tiennent debout[7], confus, cachant leur nudité au moyen de la main[8], ou d'une large feuille[9], ou d'un bouquet de feuillage, ils expriment par leur attitude leur regret et leur soumission, ils s'inclinent ou se couvrent le visage de leurs mains[10] ; sur un chapiteau du porche d'Autun, Adam gît, comme accablé, aux pieds de Dieu[11] ; sur un autre, d'Ainay, à Lyon, Adam et Eve sont tous deux ramassés sur le sol ; de même sur la fresque de Piero di Puccio, à Pise (1390). Sur la frise de Nîmes, ils se cachent, en face du Seigneur, entre les rameaux d'un arbre. Sur la Bible de Pilsen (Munich, cod. lat. 450la, 1488, fig. 48), ils se jettent à genoux, joignant les mains, sans même penser à cacher leur nudité ; devant eux, Dieu siège sur un trône. A part cette exception et quelques autres, le Seigneur est toujours debout, conformément au texte de la Genèse : « Le Seigneur se promenait dans le paradis, à la brise du soir » ; sur le vitrail de Sens (XIIIe siècle) cependant et sur la façade d'Orviéto nous le voyons paraître au milieu d'une nuée[12] : innovation qui semble augmenter la distance entre le Jéhovah glorieux et la créature humiliée, et donne ainsi au tableau une saisissante grandeur.

A Sens, Adam et Eve sont assis côte à côte, et tournent le dos, ils sont surpris par l'arrivée de Dieu : celui-ci tient à la main une banderole déroulée, dont l'extrémité vient presque souffleter Adam. A la même époque, on trouve une disposition semblable sur la Bible f. lat. 10434

1. De même sur les vantaux de Pise, sur la Bible de Charles le Chauve (Bibl. nat.), etc.

2. Au contraire, sur plusieurs sarcophages du musée de Latran, Dieu pose la main sur l'épaule d'Adam au moment même du Péché.

3. Sur un manuscrit de la Bible, f. lat. 10534 (Bibl. nat. XIIe s.), Adam et Eve s'éloignent aussi de Dieu qui, debout, les adresse un geste de menace.

4. Ivoire de Darmstadt, etc.

5. Dans le texte sacré, Dieu n'a d'ailleurs pas appelé Adam et Eve, mais Adam seul, le nom d'Eve doit cependant être sous-entendu, comme dans le passage relatif à l'expulsion de l'Eden (Genèse, III, 22-24).

6. Vantaux de San Zeno de Vérone, soubassement de Rouen, etc.

7. Bible, f. lat. 10434, Bibl. nat.

8. Chapiteau de Saint-Sever de Rustan, Bible 5059, Arsenal (XIVe s.).

9. Sarcophage d'Arles, vitrail de Bourges, soubassements de Bourges et de Rouen, Bible, f. lat. 10534, Bibl. nat. (XIIe s.). — Presque toujours c'est une feuille de figuier, alors même que l'arbre de la Science est un pommier : ainsi sur la Bible de Saint-Paul, etc. — Sur la Bible de Noailles, Adam et Eve sont vêtus dans cette scène.

10. Bible de Saint-Paul.

11. Sur un verre antique cité par Mamachi, Adam et Eve sont agenouillés ; de même sur le Psautier de Saint-Omer [illegible]

12. [illegible] de P. di Puccio à Pise, où Dieu se montre dans la nuée, entouré d'anges. — Déjà sur la Genèse de Vienne, Dieu n'apparaît dans cette scène que sous la forme d'une Main encadrée d'une auréole et [illegible]

Bibl. Nat. — Nous verrons que sur la mosaïque vénitienne, Dieu debout quand il appelle Adam et Ève, prend place sur un trône quand il s'agit de les juger ; dans cette même scène, sur la croix de Saint-Jean de Latran, il siège sur le globe du monde. Presque toujours, surtout à l'époque gothique, il se contente, le bras levé, de faire aux coupables un geste d'appel ou de menace ; cependant sur quelques œuvres, il tient un phylactère, comme nous l'avons vu[1], ou un livre[2] : sur un chapiteau de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (*fig. 12*), le livre est même grand ouvert, et on y lit : « ECCE ADAMUS FUIT SICUT ET NOS[3]. » Sur la Bible de Saint-Paul, Dieu semble, non pas appeler nos premiers parents, mais les surprendre dans leur faute même, tandis qu'il apparaît menaçant derrière Ève. Adam tient encore à la main le fruit fatal. Sur la « Metrical Paraphrase » de Caedmon, les deux figures du Créateur dont nous avons déjà parlé[4], debout de part et d'autre d'Adam et Ève, leur adressent un geste uniforme de reproche. Dans les exemples cités jusqu'ici, nous avons toujours trouvé les coupables repentants, confus, soumis, jusqu'à l'abandon de toute défense : c'est le thème le plus habituel, le seul qui ait été suivi à partir du XIIIe siècle[5]. Mais les artistes byzantins et romans avaient souvent montré Adam et Ève devant le Souverain Juge, plaidant les circonstances atté-

Fig. [illegible] — VANTAUX [illegible]
EXPULSION DE L'EDEN. — LE VAL [illegible]

1. Vantaux de Vérone, chapiteau de St-Pierre d'Autun, à Lyon [illegible]
2. Soubassement de Bourges. Bibl. n° 5650. Arsenal [illegible]
3. Genèse, III, 22. — Sur ce chapiteau, Dieu repousse Adam [illegible] tient à la main des tables de pierre ; nous n'avons pu reconnaître si elles [illegible]
4. Voir ci-dessus, *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. [illegible]
5. A notre connaissance, la sculpture de Chartres (*fig.* [illegible]) [illegible] l'autre formule ait été appliquée, assez timidement d'ailleurs. — Au XIVe siècle, les imagiers d'Ulm (*fig. 43*) et de Thann ont bien montré la sollicitude de Dieu pour les pécheurs, mais seulement après leur condamnation et leur expulsion de l'Eden : l'idée est donc toute différente.

mandes, accusant le serpent, arrachant en quelque sorte à Dieu une parole de pitié, de demi-pardon, une promesse de secours et de rédemption. Dès les premiers siècles aussi, nous apercevons fréquemment l'expression de la mansuétude du Seigneur et de son amour persistant pour la créature même déchue : sur un verre gravé cité par Mamachi, Adam et Eve sont agenouillés : près d'eux, le serpent tient encore la pomme en sa gueule : mais vers eux s'incline un jeune homme, debout sur un poisson, image certaine de Jésus-Christ, le futur Rédempteur : pour mieux indiquer le sens mystique de la composition, l'artiste a placé tout à l'entour les symboles habituels de l'espérance et de la réconciliation : l'ancre, l'arche, la colombe. Le célèbre sarcophage de Saint Paul-hors-les-Murs est plus explicite encore : là Dieu[1] remet lui-même à Adam une gerbe d'épis et à Eve un agneau[2], marques de la condamnation sans doute, mais aussi de l'expiation qui doit les conduire au rachat de leur crime. Sur celui de Junius Bassus et sur un fragment de bas-relief du Vatican, les coupables sont encore auprès de l'arbre et du serpent, le Seigneur ne les a pas encore appelés, et déjà l'on aperçoit à côté d'eux cette gerbe et cette toison qui, pour les artistes chrétiens de l'époque romaine, symbolisent le premier travail humain. Analysant plus profondément cette même idée, les byzantins et les romans ont montré la cause de l'indulgence divine : la faiblesse de l'homme et la perfidie du Tentateur : au moment où ils introduisent le Seigneur sur la scène, le serpent est encore attardé entre les branches de l'arbre[3] ou, enroulé à terre sur lui-même[4], il tient le fruit en sa gueule ; et Adam et Eve, sans parler peut-être, mais avec un geste plus éloquent que toute parole, montrent à leur Juge celui qui les a entraînés à leur perte ; sur plusieurs sarcophages (notamment un, découvert au cimetière de Calliste), Adam, avec une absence de générosité qui, bien que conforme au récit mosaïque, lui a été assez rarement attribuée par les artistes, mais que nous retrouverons cependant encore plus caractérisée sur le vitrail de Bourges (XIIIe siècle) et le chapiteau de Notre-Dame du Port[5], accuse auprès de Dieu Eve[6]. Sur un chapiteau de Saint-Sever de Rustan, où ce curieux détail se retrouve, Eve, à son tour, dénonce et indique du doigt le démon[7] : non pas un démon à forme de serpent, car désormais tout déguisement est inutile, mais un démon monstrueux, à tête humaine et à queue de dragon, qui célèbre bruyamment son triomphe en soufflant dans une sorte de hautbois[8]. Quelquefois, comme sur un sarcophage d'Arles, les coupables se contentent de montrer à Dieu l'arbre fatal, sans qu'on puisse y distinguer trace de serpent[9].

Généralement, dans cette scène, Dieu se tient d'un côté du tableau, et nos premiers parents de l'autre[10], serrés ensemble comme pour se cacher mutuellement ; quelquefois l'arbre se dresse

1. [illegible] en signe de sa jeunesse éternelle.

2. [illegible] un fragment de marbre antique reproduisant le même sujet, qu'on rencontre aussi sur un sarcophage [illegible] de Saint Sébastien à Rome, sur une fresque du cimetière de Saint Sébastien aux catacombes, et sur un sarcophage de Saragosse où c'est le Christ, désigné par son monogramme, qui prend part à l'action. Sur la plupart de ces monuments, ce n'est pas une peau d'agneau ou de chevreau, mais l'animal vivant lui-même, que le Seigneur remet à Eve.

3. [illegible] d'Hildesheim (*fig.* [illegible]), Bible n° 5659 Arsenal, etc.

4. [illegible] de l'arbre [illegible] de Chartres (*fig.* 21).

5. Dans la scène de l'expulsion de l'Eden.

6. [illegible] d'Eve se retrouve sur les mosaïques de Palerme et de Florence, sur la fontaine de Pérouse XIIIe [illegible] de Bibles carolingiennes (Bibles de Bamberg, de Londres, de Noailles, etc).

7. Sur le candélabre de Milan, il semble qu'au moment de l'expulsion, avant de sortir du Paradis, Eve frappe le [illegible]

8. Dans une scène voisine, près d'Adam assis à terre, on revoit ce démon joueur de hautbois, mais alors il a un corps de bouc et rappelle assez le type des faunes antiques.

9. Sur le chapiteau du porche d'Autun, la disposition est inverse : ce n'est pas Adam qui montre l'arbre pour s'excuser, mais Dieu qui le lui montre pour l'accuser (XIIe s.).

10. [illegible] de Modène (*fig.* 21), soubassement de Bourges, etc.

entre le Juge et les accusés[1] ; c'est par exception que ceux-ci sont séparés, soit par le personnage de Dieu[2], soit par l'arbre[3].

La mosaïque de Saint-Marc (*fig. 30*) a donné à l'épisode qui nous occupe un développement extraordinaire : après avoir appelé Adam et Ève, Dieu s'est assis à son tribunal pour les entendre ; ceux-ci, au pied du trône, tremblent d'abord et fléchissent sur les genoux, mais bientôt, en un troisième tableau, ils s'humilient, laissant tomber leurs mains jointes, s'agenouillant de part et d'autre du Seigneur, qui rend la sentence et maudit le serpent[4] ; le Tentateur s'enfuit devant le courroux céleste[5]. L'imagier des stalles d'Amiens a ici interprété la condamnation prononcée contre le Serpent : « La Femme t'écrasera la tête ! », et voici que sous les pieds de la Vierge Marie, debout dans une auréole fulgurante, se tord le reptile à tête féminine, roidissant ses petites pattes de lézard, comme pour opposer une suprême résistance à la sentence divine.

Fig. 37. — [illegible] Musée [illegible]

Mais d'ordinaire cette phase du drame a été moins détaillée : les artistes se sont contentés de l'indiquer en un seul tableau. Elle a même été complètement passée sous silence par l'ivoirier de Salerne, le fondeur de Monréale, l'imagier d'Andlau, l'orfèvre de la croix de Saint-Jean de Latran, etc.

(*A suivre*). G. SAXONEE.

1. Vantaux de San Zeno de Vérone où cet épisode est représenté [illegible] (*fig. 29*), Bible de Charles le Chauve.
2. Soubassement du porche de Tournai (XIIIe s.).
3. Sarcophage d'Arles.
4. Faut-il voir une représentation de [illegible] compagne au tympan les scènes de la Création et de [illegible] ange agenouillé qui implore et un démon qui tombe [illegible]
5. Sur le soubassement de Rouen, un médaillon spécial [illegible] sculpture, à la fin du XIIIe siècle.

LES COUPURES ET LES FORMULES DANS L'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE [1]

III. Les écoles régionales et les écoles personnelles.

Il n'y eut guère des écoles personnelles qu'à la Renaissance ; les écoles régionales, que la Renaissance a pareillement connues, sont plus particulièrement celles de la seconde moitié du moyen âge historique.

Nous avons eu, au moyen âge, les écoles romanes et les écoles gothiques.

Il existe entre les deux groupes des différences d'ensemble.

Les écoles romanes sont toutes sœurs, procédant d'une architecture disparue, et les principales se sont maintenues indépendantes les unes des autres. Les écoles gothiques ont leur mère et éducatrice parmi elles et se ressentent longtemps de cette filiation ; elles sont moins complètes, elles ont moins de force expansive et tendent inégalement à s'absorber dans un style général qui n'est pas plus le style de l'Ile-de-France que celui d'une autre province.

Comparées entre elles, les écoles de chaque groupe, n'ont ni le même degré ou les mêmes caractères d'individualité, ni les mêmes causes, ni la même force d'expansion, ni les mêmes dates limitatives.

Beaucoup d'erreurs ont été commises sur les écoles romanes, et j'en avoue ma part. Une des plus regrettables a été de mettre toutes les écoles, principales, secondaires, mixtes, sur le même pied, d'où un nombre total exagéré (j'en avais compté quinze dans mon ancienne *Histoire monumentale*), d'où la confusion, l'irrésolution, et de graves dissidences sur le critérium à choisir.

Ce critérium, logiquement, ce serait le système de voûtes adopté dans une région. Mais alors nous verserions dans un excès contraire : on ne compterait que trois écoles principales, puisque les écoles auvergnate, bourguignonne et poitevine ont seules des systèmes de voûtes bien constants, bien coordonnés et bien à elles ; j'omets l'école rhénane, qui n'a dans les limites actuelles de la France que des rayonnements affaiblis et des influences.

Faudrait-il donc rejeter de la première catégorie l'école normande parce que son système de voûtes n'a été complété que par la croisée d'ogives, et l'école provençale parce qu'elle s'est servie sans suite de deux ou trois systèmes qui ne lui appartiennent pas en propre, et qu'elle a partagé son choix entre deux formes de plans d'églises ? Qui l'a prétendu ou le prétendra ? Il est des caractères de second ordre qui, réunis, équivalent, ou au delà, à « la monnaie » d'un caractère principal, et ces caractères, dans ce qu'ils peuvent avoir de plus vigoureusement tranché, et sans que j'aie besoin de les décrire un à un, nous ne saurions les dénier aux deux très intéressantes écoles de la Provence et de la Normandie, qui valent bien les trois autres.

Aucune difficulté ne se présente, ni sur les écoles toulousaine et limousine, dont les caractères ne parviennent pas à compenser l'absence d'un système de voûtes local, et qui n'ont aucun [illegible] suffisant à être prouvés au premier degré : ni sur les deux écoles mixtes, bourbonnaise

[1] [illegible] 1912, p. 200-263.

et nivernaise, qui pourraient, à la rigueur, ne faire qu'une école unique, arverno-bourguignonne ; ni sur l'école française qui, à supposer qu'elle fut en voie de formation au commencement du XIIe siècle, n'est arrivée qu'à une maturité gothique.

Deux écoles sont hors classification : l'école du Berry et l'école périgourdine.

Des écoles de tout rang et de toute nature il n'en est pas de plus étrange et de plus intéressante que celle du Berry [1]. C'est plus qu'une école mixte, c'est une école composée, véritable champ de rencontre et de compénétration de quatre écoles : poitevine, bourguignonne, auvergnate, et (plus faiblement) limousine. L'église abbatiale de Déols, dont la perte presque totale est, pour l'histoire de l'art, aussi regrettable que celle de Saint-Pierre de Cluny, avait dû mieux que toute autre résumer brillamment les effets de ces rencontres et de ces entrecroisements : dans le lambeau qu'il nous en reste, un des cinq clochers avec les arrachements d'un narthex, le roman poitevin et le roman bourguignon se présentent avec leur cachet le plus indéniable. Les juxtapositions ou les mélanges des styles, en Berry, n'ont aucune régularité, aucune suite saisissable dans leur action respective, dans leur orientation, dans leur intensité. Ce n'est pas toujours en se jalonnant que l'école auvergnate est arrivée : de la Limagne et des monts Dôme elle a superbement bondi par-dessus le Bourbonnais et projeté dans le cœur du Berry, au moins une disposition des plus caractéristiques, des voûtes latérales montant plus haut que celles des bas-côtés afin d'épauler la base du clocher central (Puyferrand, Lignières, Châteaumeillant, la Celle-Bruère).

Les architectes d'un pays ouvert ainsi à tous les vents n'ont pas été trop gênés dans leur propre initiative par tant de sollicitations en sens divers ; ils n'y ont acquiescé que dans la mesure qu'il leur plaisait, et leur indépendance est allée parfois jusqu'à les évincer toutes ou les fondre en des types très personnels où les emprunts sont à peine reconnaissables. Ils ont su créer des ordonnances de façades, de chœurs, d'absides, qui leur appartiennent : ils ont sculpté des chapiteaux d'une richesse de composition et d'une énergie surprenantes, et où je ne crois pas qu'aucune grande école les ait dépassés [2]. On conçoit après cela combien est attrayante pour les amateurs de couleur locale l'exceptionnelle variété des monuments, et avec quelle prudence il faut, tout en assignant au Berry une place à part, employer en sa faveur la désignation d'école.

L'école périgourdine n'a pas plus de droit à ce nom qu'à ceux d'école angoumoise, saintongeaise, quercynoise. La ville de Périgueux n'en est pas le centre géographique, étant fortement repoussée à la limite orientale, et l'on conteste qu'elle en soit le berceau. Cette école a eu deux courants qui se sont mêlés plutôt que côtoyés en Saintonge et en Angoumois, celui des coupoles à pendentifs sphériques et celui des coupoles sur trompes. Je n'en choisirais pas davantage pour cela les noms d'école saintongeaise ou angoumoise ; j'irais même jusqu'à éliminer délibérément et tout nom de province et la qualification d'école. En réalité, les territoires sur lesquels se sont construites les églises à coupoles sont occupés par les écoles poitevine et limousine, qui règlent, sauf à Saint-Front de Périgueux, dans les églises à séries de coupole comme dans les autres, tout ce qui ne ressort pas de la voûte. Pour éviter une superposition embarrassante en quelques cas, ne vaudrait-il pas mieux dire « famille » ou « groupe des églises à coupoles » ?

1. Voy., sur le Berry, Buhot de Kersers, *Histoire et statistique* [illegible] pital, et les très importants et très savants articles de M. F. [illegible] nees, 1906, p. 91-105, 1907, p. 287-306, 1909, p. 569-592 (coup d'œil [illegible] lire aussi mon court article du *Dictionnaire* [illegible] Berry [illegible]

2. M. Lefèvre-Pontalis en a figuré quelques uns dans le *Bulletin* [illegible] 1905, p. [illegible] 84.

A côté donc des écoles complètes, il y a des écoles secondaires et des écoles mixtes. A des rangs plus bas, il est des écoles à ce point rudimentaires qu'elles ne sont que des reflets effacés de quelque école voisine, ou des mélanges d'influences affaiblies, et qu'elles n'ont rien qui les détache nettement de ce qui les environne ; ce ne sont plus, en un mot, des écoles, et elles ne méritent plus qu'on leur cherche des noms et des limites. Beaucoup de pays, perdus dans les Causses du Massif Central, dans les vallées alpines et pyrénéennes, en sont là, et aussi des pays tels que la Picardie, l'Ile-de-France, la Champagne : car, ne l'oublions pas, l'école française n'est pas une école romane, mais une école de préparation gothique. Une carte géographique des écoles romanes laisserait d'immenses espaces vacants, ce qui n'implique nullement, toutefois, dans les pays n'ayant pas eu d'école, la pauvreté de l'architecture et l'absence d'édifices remarquables.

Quant aux limites des vraies écoles, la précision en serait très inégale. Lorsque deux ou trois écoles se rapprochent, elles arrivent l'une sur l'autre plus ou moins altérées soit par leur éloignement de leur centre, soit par les compénétrations ; il n'y a eu peut-être de heurt un peu dur qu'entre les écoles poitevine et limousine ; entre les écoles auvergnate et bourguignonne, au contraire, la bande de territoire a été assez large pour loger à l'aise deux écoles mixtes ; l'intensité de l'école poitevine, allant en décroissant du midi au nord, est considérablement diminuée avant d'avoir atteint les confins de la Normandie. La décroissance d'intensité est plus graduelle encore vers les côtes où une école s'ouvre sur des régions vacantes et n'ayant pas de compénétrations à opposer.

A leur tour, les centres ou les foyers d'écoles prêtent à des observations restrictives.

La désignation de « centre d'école » ne doit présenter à l'esprit rien d'absolu. Elle ne signifie pas nécessairement qu'il y ait dans chaque école un point où elle soit née et d'où elle se soit répandue en tache d'huile jusqu'aux limites qu'elle comportait, que ce point ait toujours été une ville plutôt qu'un monastère, que la direction partie de là ait été régulière, constante sans partage et qu'elle ait agi sur l'école du commencement à la fin. Je ne vois que trois écoles où des centres artistiques se détachent vigoureusement et pour toute la durée de la période romane : l'école que j'ai nommée à fort bon droit toulousaine ; l'école auvergnate avec Clermont ; l'école limousine avec Limoges. Assez volontiers je reconnaîtrais à Arles la suprématie dans l'école provençale, ce n'est pas, en tout cas, Marseille qui la lui disputerait. Saint-Gilles a pu y participer un moment, et on pourrait accorder à cette grande abbaye l'honneur d'avoir propagé l'école jusque très avant dans le comté de Toulouse.

En Bourgogne, l'essor décisif serait parti de Saint-Bénigne de Dijon au commencement du XIe siècle ; Autun, cinquante à soixante ans plus tard, aurait fixé les caractères architectoniques et bientôt les aurait communiqués à Cluny, qui les aurait maintenus et qui aurait prolongé l'école vers le midi. Il est manifeste que Cluny a subi au sud, comme Langres au nord, l'ascendant d'Autun : je n'en désire d'autre preuve que les portes d'Arroux et de Saint-André, imitées dans leur ensemble à la porte d'entrée du monastère de Cluny (d'après d'anciennes gravures, il ne reste actuellement que les deux grandes baies jumelles), et dans leurs attiques aux tribunaux de Saint-Pierre de Cluny, de la cathédrale de Langres, de Paray-le-Monial et d'ailleurs. En Normandie, le rôle de Caen a dû être prépondérant pendant les trente premières années du XIe siècle et tout le XIIe ; mais lorsque s'élevait, de 1040 à 1067, la puissante basilique de Jumièges, la future capitale de la Basse-Normandie sortait à peine de la condition d'une école de bourg maritime. En Poitou, je ne vois aucune raison déterminante de placer Poitiers avant Saintes et Angoulême.

C'est de même, école par école, qu'il faut étudier les causes de formation et d'extension, et pas toujours avec la confiance de les bien saisir. Les causes de formation ne sont pas entre elles de nature analogue, et les causes d'extension peuvent être différentes des causes de formation. Les conditions ethnographiques, géologiques, les divisions hydrographiques, géographiques, féodales, ecclésiastiques, n'interviennent que d'une façon relâchée ou tout à fait nulle.

L'école qui répond du plus près aux conditions ethnographiques, à une division ecclésiastique et féodale, c'est l'école normande. Son périmètre est assez justement celui de la Normandie ducale : elle s'étend à la province ecclésiastique de Rouen moins le Vexin Français ; elle est habitée par une race franco-scandinave dont l'individualité trappe encore aujourd'hui. Dans cette individualité de race est sa vraie raison d'être. Elle ne coïncide, par ailleurs, ni avec un bassin fluvial, n'étant que pour petite moitié dans celui de la Seine, ni avec un bassin géologique, quatre natures de matériaux très différentes en constituant le sous-sol : calcaire à grain fin ou pierre de Caen au centre, granit à l'ouest, craie et grès à l'est. La beauté et la taille facile de la pierre de Caen n'ont certes pas été étrangères à la prééminence acquise par la ville de Caen dès ses premiers agrandissements, et qu'elle a imposée dans le reste de la province, bien que les matériaux y fussent beaucoup plus ingrats.

L'école bourguignonne remplit tout le duché de Bourgogne, mais se répand sur la Franche-Comté jusqu'à Besançon, s'adjuge le diocèse de Langres, Tonnerre, Auxerre, peut-être Sens, et, à Lyon, va donner la main à l'école provençale ; elle est assise sur trois bassins fluviaux : Rhône, Loire et Seine.

L'école auvergnate tient l'être en partie de ses racines lointaines dans l'antiquité, de l'isolement de la région, de ses matériaux diversicolores, de l'esprit tenace, pratique et organisateur de ses habitants ; mais ces causes ne semblent avoir déterminé ni ses limites, lesquelles laissent en dehors au moins la moitié de l'Auvergne géologique, ethnographique, ecclésiastique et féodale, ni l'étendue de sa zone d'influence, qui va singulièrement plus loin que tout cela.

L'école provençale dépasse la Provence et le Comtat, rejoint au nord, par le Dauphiné, le Rhône supérieur, et dépasse le Rhône inférieur vers Nîmes, Saint-Gilles et Béziers.

Le Limousin est une région granitique, d'où sa pauvreté ornementale ; mais il s'est annexé pour parties des régions calcaires, telles que le Périgord et le Quercy.

L'école toulousaine, dont l'existence est très naturellement liée à la splendeur intellectuelle de la ville de Toulouse, n'a rempli ni le comté de Toulouse ni la province ecclésiastique de Narbonne ; elle a cependant pénétré avec celle-ci en Espagne, où trois diocèses lui appartenaient au XIe siècle, elle a débordé sur la Gascogne.

Explique qui l'osera pourquoi nous avons une école poitevine, pourquoi tant d'énergie et de richesse dans cette école, pourquoi elle s'étend, à travers des pays si divers, depuis la rive gauche de la Garonne et de la Gironde jusque bien au delà de la rive droite de la Loire.

Sur la force d'extension et d'expansion des écoles, il est dû spécialement des mentions à l'Auvergne, à la Bourgogne et à la Normandie. L'Auvergne, dans ses limites strictes, équivaut, sans se confondre exactement avec lui, à un de nos départements actuels, sans plus, le Puy-de-Dôme : c'est donc la plus petite, géographiquement, de nos écoles de premier ordre, mais son influence s'est étendue fort loin. La Bourgogne et la Normandie auraient de même lancé au loin par-dessus leurs limites des influences parfaitement accusées. Pas de doute sur le prolongement de certains éléments de l'école normande vers l'est et sur un prolongement de l'école rhénane marchant vers l'ouest à la rencontre de celui-ci, l'un et l'autre laissant des jalons dans le domaine royal au nord de Paris, en Artois, en Picardie et en Champagne.

Il fut une période, assez courte, où les écoles romanes étaient contemporaines ; toutes assurément étaient parvenues à leur apogée, sculpture ornementale et architecture, au milieu du XIIe siècle, quand apparaissait le style ogival ; mais depuis combien de temps existaient-elles et combien de temps leur restait-il à vivre?

Il y avait assurément déjà, avant le commencement du XIe siècle, quelque chose d'excellent et de spécial en Auvergne, puisque le roi Robert, très dévot à saint Aignan et faisant rebâtir avec toutes les ressources de l'art de son temps la basilique existant sous le vocable de cet évêque à Orléans, ne trouva pas de modèle meilleur que la cathédrale de Clermont, achevée en 946[1]. Le plan absidal auvergnat était alors fixe, et sans doute les dessins d'appareil diversicolores étaient aussi passés dans les habitudes. Il n'y avait de tâtonnements que dans le système de voûtes. L'Auvergne aurait volontiers préféré le système bourguignon à nef centrale éclairée: l'église qui la première montre constituée l'école auvergnate, et qui, chose étrange, est très en dehors du territoire propre de cette école, Saint-Etienne de Nevers, authentiquement datée de 1063 à 1097, a des voûtes latérales en demi-berceau et un étage supérieur parfaitement libre. Mais, plus prudents que les Bourguignons, les Auvergnats renoncèrent à d'aussi périlleux arrangements : c'est postérieurement à Saint-Etienne que Notre-Dame-du-Port consacre la formule auvergnate définitive. Malgré les influences gothiques de Saint-Denis à Saint-Pourçain et à Ebreuil dans la seconde moitié du XIIe siècle, malgré la fondation de la nouvelle cathédrale de Clermont en 1248, malgré d'autres importations septentrionales dans l'intervalle, les églises romanes ont été les plus nombreuses en Auvergne jusque vers 1250[2].

La Bourgogne a dû ses premiers progrès en architecture à l'église Saint-Bénigne de Dijon, commencée en 1001 par l'abbé Guillaume, architecte consommé, et qui, venu de Novare, en Lombardie, n'a pu manquer d'apporter avec lui des influences italiennes. La lutte entre le roman et le gothique a rempli le troisième quart du XIIe siècle, et le plein cintre n'était pas encore évincé un siècle plus tard.

L'école poitevine cherche sa voie dès 1025 ou 1030 ; elle a son système de voûtes dès 1050 au moins ; elle ne revêt les églises de leur admirable parure extérieure qu'à partir de 1125 ou 1130. Il lui faudra bien trois quarts de siècle pour couvrir l'Angoumois et la Saintonge de ces innombrables églises sculptées et ciselées qui font du pays des Charentes le paradis des raffinés d'architecture romane.

L'école normande s'affirme à la basilique de Jumièges, commencée en 1040 ; elle est très avancée aux deux grandes églises de Caen, terminées en 1075, date moyenne ; elle ne perd pas son caractère roman par l'admission de la croisée d'ogives, et ce n'est guère avant 1185 ou 1190 qu'elle est passée au gothique.

L'école limousine peut avoir duré une centaine d'années à partir de 1115 ou 1120 ; l'école provençale, de la fin du Xe siècle au dernier quart du XIIIe ; l'école toulousaine, de 1060 à 1250 ou 1260, avec persistance du roman dans les petits chapiteaux, les tailloirs et les bandeaux jusqu'après la réunion du Languedoc à la couronne.

(A suivre.)

Anthyme Saint-Paul.

1. [illegible] le [illegible] précieux dans ce passage du chroniqueur Helgaud si souvent cité : Caput ipsius [illegible] ædificandum monasterium Sanctæ Mariæ matris Domini, et Sanctorum Vitalis et Agri[illegible] (*Historiens des Gaules*, t. X, p. 110.

2. « M. [illegible] que l'église de Montpensier, dont l'architecture est purement romane, fut bâtie [illegible] s'établir à Clermont en 1248 y firent élever une église romane. » (*Bul*[illegible]

MÉLANGES

Une Annonciation flamande de la collection G. Taymans à Bruxelles.

A l'*Exposition de la Miniature*, organisée ce printemps à Bruxelles, figurait parmi les tableaux qui en rehaussent l'éclat, une délicieuse *Annonciation* du XVe siècle flamand (*pl. I*) (B. H. 0,31 cm., L. 0,31 cm.). Elle appartient à M. G. Taymans, un jeune collectionneur de notre ville, et n'était connue jusqu'à maintenant que d'un nombre restreint d'amateurs.

La Vierge, vêtue d'une robe bleu sombre, à liseré d'or, légèrement échancrée, sur laquelle se drape un manteau lie de vin, dont les cassures harmonieuses s'épandent amplement autour d'elle, est agenouillée à son prie-Dieu, devant une fenêtre qui laisse entrevoir une gracieuse église, un paysage avec des arbres arrondis [1], un bout de ciel. Sa main gauche repose sur l'habituel livre d'heures ouvert, tandis que la droite se lève pour le geste accoutumé de soumission étonnée au décret de la Providence. Un peu en arrière, presque de face, l'Ange aux ailes diaprées, d'azur pâle et d'indigo, habillé de blanc fortement teinté de bleu et recouvert d'une somptueuse dalmatique aux broderies vert foncé et or, tient le sceptre de la main gauche; l'index droit dressé accompagne la Salutation qu'on lit en quelque sorte sur ses lèvres. Le fléchissement quasi aérien complète à merveille son allure parlante. Remarquons sa chevelure bouclée ramenée en avant, alors que le front est généralement libre. Dans le coin à droite du spectateur se blottit le vase avec le lis. Pour décor : l'humble oratoire domestique aux minutieux carrelages. Au fond, la porte par où vient d'entrer l'Ange; un banc de chêne sur lequel est posé un coussin rouge vif, qui forme le centre audacieux du balancement rythmique des couleurs; et une armoire à rayons creusée dans le mur, avec plusieurs livres; une banderole s'en échappe, ornée de signes inintelligibles. Une saveur ineffable d'intimité se dégage de ce morceau pour en faire un subtil chef-d'œuvre.

Je signalerai d'abord les intéressants documents que je dois à la bienveillante érudition de M. Friedlaender et qui nous fournissent la démonstration de la popularité de l'*Annonciation* de la collection Taymans au XVe siècle.

1) Le Cabinet des Estampes de Berlin contient un dessin de la *Vierge* et de l'*Ange* (*fig. 2*), exactement les nôtres. Date approximative 1490. (Je l'estimerais facilement un peu antérieur.) En tout cas, exécuté « d'après » notre tableau, et non pas une étude préparatoire.

2) Une copie plus tardive de la *Vierge* seule (*pl. 3*), dessin à la plume [illegible] a passé sous le nom de Gossart dans la vente Duval (N° 225) chez Frederik Muller à Amsterdam en 1910 [2]. « Étude pour une *Annonciation* », déclare le catalogue; je pense plutôt que [illegible] présence d'un fragment rapporté d'un voyage à la région des Pays-Bas où notre tableau aurait pu être copié. Fragment destiné encore une fois à vulgariser l'une des plus aimables compositions dues au

1. M. Tiéreins-Gevaert songe [illegible] à Memling [illegible] avec l'art du maître de la *chasse de sainte* [illegible]

2. 22-23 juin.

maître de Flandre ou de Brabant que nous allons chercher à déterminer. Est-il besoin d'évoquer à ce propos les œuvres multiples de Roger Van der Weyden imitées dans les pays germaniques et où transparaît malgré tout le type dominant de l'art local ?

3) Je suis reconnaissant à M. Friedlaender de me procurer à l'appui de cette réflexion un autre exemple. [illegible] volets extérieurs du *triptyque de Ehningen* (*fig. 4*), au musée de Stuttgart, par un anonyme du Sud de l'Allemagne, vers 1480. L'*Annonciation* de Stuttgart s'avère comme une scrupuleuse interprétation de la nôtre. « En contrepartie » d'abord ; puis avec tous les détails sur lesquels nous reviendrons : banc à coussins, armoire dans le mur, banderole. L'Ange est strictement reproduit : visage, geste et costume ! Le peintre de l'autel de Ehningen semble pénétré d'influence flamande. Le cadre architectural de la scène fourmille en outre de choses charmantes ; observez la cour minuscule avec ses créneaux, ses arcades et ses petites plates-bandes symétriques. Un bas-relief au-dessus de la porte montre *le Péché originel* ; signalons la fréquente intention iconographique qui le fait ainsi [illegible] avec les premices de la Rédemption[1].

Quant à l'attribution du panneau de M. Taymans, important point de départ comme on voit, un nom surgit tout de suite, celui de Hugo Van der Goes, motivé en premier lieu par un lien matériel. On croit que l'œuvre provient du prieuré des Augustins de Rouge-Cloître, dans les environs de Bruxelles, où le célèbre artiste mourut fou en 1482. Lors de la dispersion des communautés religieuses sous Joseph II, un moine l'aurait apportée chez ses neveux, les Van Elder, fermiers-distillateurs à Auderghem, dont les descendants la cédèrent au propriétaire actuel. Telle est la tradition familiale, qui demanderait à être étayée d'arguments formels. N'importe ! Il nous plaît de supposer notre *Annonciation*, d'une atmosphère si joliment claustrale, issue de cette poétique retraite ensevelie sous les frondaisons épaisses de la forêt de Soignes !

Il faut convenir que le tableau n'offre cependant aucune parenté avec la seule *Annonciation* authentique de « frère Hughes », le revers en grisaille, récemment publié par M. Destrée[2], du fameux *triptyque des Portinari*. En revanche, il se rattache précisément à deux autres *Annonciations*, considérées jusqu'en ces temps derniers comme émanées de Hugo :

1) A la pinacothèque de Munich, N° 114 (B. H. 1,15, L. 1,07, de dimension donc très supérieure). Réplique dans la collection Schweitzer à Berlin. En négligeant un tas d'accessoires richement traités, on retrouve le mouvement caractéristique de la Vierge (ici debout), et le banc aux coussins, — pas bien probant, il est vrai, car il se rencontre aussi dans certaines *Annonciations* dérivées de Van der Weyden. La facture enjolivée trahit une époque tant soit peu postérieure[3].

2) A l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, N° 446 (B. H. 0,39, L. 0,36). Œuvre de tout premier ordre. La disposition apparaît plus proche peut-être de la nôtre ; la Vierge s'y agenouille devant un pupitre identique ; on remarquera l'armoire dans le mur, avec la banderole. Les emplacements des divers objets ne correspondent pas ; il y a en outre la colombe, absente ailleurs. Simples analogies de composition ; le sentiment général s'affirme commun et c'est beaucoup. Le tableau de Pétersbourg est un contemporain du nôtre, vraisemblablement de la même main.

Nécessité [illegible] analyse du panneau de la collection Taymans un élément essentiel auquel nous avons déjà fait allusion. L'*Annonciation* est représentée « en contre-partie » (la Vierge à gauche du spectateur, l'Ange à droite), particularité que nous découvrons également dans le N° 530 du Kaiser Friedrich-Museum de Berlin (B. H. 0,93, L. 0,62), réplique en sens inverse du N° 114 de Munich (différence, la Vierge croise les bras sur la poitrine).

M. [illegible] appliqué au groupe des *Annonciations* de Munich et de Berlin sa théorie curieuse concernant Aelbrecht Bouts[4] duquel il reconnaît, aux vitraux de la fenêtre, les armoiries

[illegible] tout dans l'*Annonciation* de Munich.

[illegible] 1911

[illegible] Van der Goes.

[illegible] *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs fla*

parlantes : « *d'azur à trois ecussons d'argent* (métier des peintres), *au chef de gueules chargé d'un carreau d'arbalete* (vulgo, flèches émoussées) *en sautoir surmontés d'un* [illegible] » [illegible] qui est loin d'être admis unanimement par la critique ! Suivant M. Hulin, le second fils du graveur [illegible]

Fig. 1. — [illegible]

Aelbrecht Bouts (1473-1549), auteur de panneaux médiocres [illegible] les, ou de reflets affaiblis des chefs-d'œuvre paternels [illegible] musée (d'après les prototypes de l'église Saint-Pierre [illegible]

1. *Bout*, carreau d'arbalete.

Fig. 2. — L'ANNONCIATION, Cabinet des Estampes de Berlin.

Berlin) deviendrait un peintre illustre, créateur de notre brillante série d'*Annonciations*! De prime abord la conclusion nous semble improbable; elle autorise en effet l'hésitation, car très éloigné de la sobre puissance du maître de Harlem, Aelbrecht Bouts demeure à nos yeux un artiste de décadence.

On sait que le Dr Waagen, si perspicace jadis dans sa tournée des galeries d'Europe, avait baptisé « Van der Goes » l'ensemble d'œuvres désignées maintenant « Albert Bouts ». Il soulignait justement par conséquent le rapport étroit de ce succédané avec le général Hugo! Rappelons combien cette dépendance est manifeste dans la *Nativité* du musée d'Anvers, que nous tenons volontiers pour un Albert Bouts inspiré de la composition centrale du triptyque de Florence. Une *Annonciation* insignifiante, dans la collection Adam Bock à Aix-la-Chapelle[1], porte l'étiquette d'Albert Bouts, et nous n'y contredisons point. Plusieurs détails sont empruntés à la nôtre : attitude de la Vierge, pupitre, armoire, banc à coussins.

Mais quant à l'*Annonciation* de la collection Taymans, il serait préférable de ne pas essayer de la ranger sous ce parrainage. Son archaïque perfection en prouve nettement l'antériorité et revendique de toute évidence la paternité directe d'un maître ! Quel est ce maître ?

Si nous souscrivons à l'opinion qu'il existerait un maître spécial des *Annonciations* que nous avons sommairement parcourues (des plus belles d'entre elles, bien entendu), nous le définirons en disant : il procède simultanément de Hugo Van der Goes et de Thierri Bouts. Entre ces deux entités traditionnelles, nous nous rallierons à un avis de juste milieu. Avec un connaisseur bruxellois, M. Posthumus,

Fig. 3. — VIERGE DE L'ANNONCIATION, collection Duval

1. Arnold Gustav [illegible] Les grands artistes des Pays-Bas [illegible] Van Goes [illegible] 112.

2. C'est une variante [illegible] de l'Annonciation de Saint-Pétersbourg.

nous proposons humblement le « maître de la Perle du Brabant », cet épigone imaginé par M. Karl Voll en se basant sur l'admirable *Adoration des Mages* de Munich (« la Perle du Brabant » des frères Boisserée). La liste dubitative de sa production comprend le *Martyre de saint Hippolyte* de l'église Saint-Sauveur à Bruges (la relation indéniable avec Van der Goes permet de lui attribuer les portraits des donateurs) et d'autres œuvres auxquelles on ajouta nouvellement le *Jésus chez Simon* de la collection Thiem. Un critique éminent projette d'identifier, au moins pour partie, le « maître de la Perle du

Fig. 4. — L'ANNONCIATION, par le Maître de [illegible] (Musée de Stuttgart).

Brabant » avec l'aîné des fils de Bouts, ce Thierry II le jeune (vivant 1491) « pictor Arnaghiani filius quondam Theodorici » dont on ne sait rien sinon qu'il fut un peintre de haut mérite. Cette [illegible] à supposer qu'elle fût développée, n'est elle pas, dans notre cas, [illegible] ? Pareil rapprochement suffit à tout expliquer : la dépendance du vieux Bouts, naturelle chez [illegible] et les deux compatriotes avec Van der Goes, ce dernier ayant été chargé par la ville de [illegible], de concert avec les [illegible] du peintre, d'expertiser la *Justice d'Othon* inachevée. Alors [illegible] catalogue [illegible] cet Inconnu. Notre tableau, aux impeccables qualités d'exécution, devrait y avoir sa place.

J'ai tenté seulement en ces lignes de donner un bref aperçu du passionnant problème d'histoire de l'art qui se pose au sujet des *Annonciations* flamandes dont M. G. [illegible] séduisant, tout empreint de piété recueillie et d'émotion discrète.

Pierre Bautier.

Les livres liturgiques du cardinal Rollin et d'Antoine de Châlon, évêques d'Autun

La Bibliothèque du séminaire d'Autun — qui fut transférée à l'hôtel de ville après la loi de Séparation — est plus célèbre par l'intérêt de ses manuscrits anciens, que par la valeur artistique de ses manuscrits plus récents. Ce furent surtout les évêques du haut moyen âge, qui eurent, à Autun, le souci de doter leur cathédrale de monuments littéraires. Parmi leurs successeurs on n'en peut guère citer plus de deux qui aient enrichi de façon notable la partie liturgique de leur librairie capitulaire.

Le premier est le cardinal Rollin († 1483). Il fit exécuter pour son usage une série de livres liturgiques [1] : on les reconnaît à ses armes et à sa devise *Deum time* qui sont reproduites souvent dans les marges. Ces volumes sont richement ornés dans le goût de l'époque, avec de grandes miniatures et d'innombrables lettres historiées. Malheureusement, les goûts de bibliophile dont témoigna l'évêque ne furent guère secondés par l'habileté des artistes qu'il employa. Les miniaturistes qui ont travaillé à ses missels n'étaient pas de grands maîtres en leur art : le dessin de leurs enluminures est très faible, le coloris est criard et l'ensemble mauvais. Nous nous trouvons en présence de produits inférieurs, tels qu'en pouvait fournir un atelier de province. Car les miniatures qui portent les armes du cardinal Rollin sortent indubitablement d'un même atelier, si elles ne sont pas l'œuvre d'une même main.

Nous reproduisons ici comme exemple (*fig. 1*) la Crucifixion qui précède le Canon dans un missel de la bibliothèque d'Autun (*Ms. 113, cat. Libri* [2]). Elle est caractéristique pour tout le groupe. Parmi d'autres particularités, on remarquera, chez les personnages qui sont représentés de face, le gros nez camus et mal attaché qui leur donne un air vulgaire, et qu'on retrouve dans les productions de notre enluminneur, et entre autres dans le manuscrit le plus célèbre et le mieux conservé de ceux que fit peindre le cardinal Rollin : le *Missale Eduense* de la Bibliothèque municipale de Lyon (*Ms. 517, Cat. Desvernay-Molinier* [3]).

Ce manuscrit ne mérite pas plus que les autres volumes du cardinal la réputation dont il jouit [4]. Mais il nous renseignera peut-être sur le nom du peintre qui fut au service de Rollin. En effet, la première page du texte (fol. 8), qui suit le calendrier du missel, est ornée d'un encadrement tout fleuri de rinceaux stylisés, de fleurs et de fruits au naturel [5]. Dans la marge inférieure de ce frontispice, on trouve les armes de Jean Rollin surmontées du chapeau cardinalice, insigne de sa dignité. Sur la coiffe et sur le bord de ce chapeau, on distingue nettement ces deux noms : « *bénigne guyot* » ; ils sont écrits, en rouge sur fond rouge, par une main qui semble de l'époque du cardinal. Serait-ce une signature ? Et aurions-nous ici le nom du miniaturiste qui travailla pour l'évêque d'Autun, peut-être à Autun même,

1. Voici (d'après Libri, *Catalogue général des Mss. Départements*, Vol. I, Paris, 1849, pp. 34 et suiv.), la liste des livres liturgiques donnés à la cathédrale d'Autun par le cardinal Rollin et conservés à Autun : neuf Missels (nos 108, bis A, 109, 110, 113, 114, 115, 118 B, 134), trois Antiphonaires (nos 148, 148 A, 148 A1) ; et un Lectionnaire (no 135). Un autre Missel du cardinal Rollin se trouve à la bibliothèque de Lyon (no 517 ; v. 1). Le Victoria and Albert Museum de Londres possède un feuillet orné d'enluminures et découpé dans un missel de l'évêque d'Autun (Ms. 821, Victoria and Albert Museum, Catalogue of Illuminated Mss. II, London, 1908, p. 75). Sur les goûts artistiques du cardinal Rollin, voyez H. Bouchot, *L'exposition des Primitifs français*, pl. LXXXIII, et *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1901, p. 450.

2. Libri, *Catalogue général des Mss. des Bibl. publiques*, Départements, vol. I, no 113.

3. Desvernay-Molinier, *Catalogue général des Mss. des Bibl. publiques*... Départements, vol. XXX, Paris, 1899, p. 136.

4. A. Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, Paris, 1807, p. 270, note 6. — Galle, dans *Réunion des Beaux-Arts des Départements*, 1901, p. 439. — E. de Melv, *Signatures de Primitifs* dans *Arts anciens en Flandre*, I, p. 139-152, 1er-sum.

5. Le catalogue Desvernay-Molinier (l. c.) dit que le cardinal Rollin est représenté dans la première peinture du volume. Il s'agit d'une petite miniature représentant l'élévation de la Messe. Rien n'indique que le célébrant soit un évêque ou un cardinal. Quant au personnage vêtu de rouge qui assiste à la cérémonie, il ne porte aucun insigne cardinalice et son vêtement ne semble pas être un habit ecclésiastique. C'est un bourgeois qui, dans la scène, figure l'assistance des fidèles.

pendant la seconde moitié du XVe siècle ? Il serait téméraire de l'affirmer. Mais en considérant la place de cette inscription : sur un détail d'une miniature, et la manière de l'écrire : avec une double teinte rouge, il semble bien qu'elle soit la signature de l'enluminneur, Benigne Guyot. Quoi qu'il en soit, ce nom mériterait à peine d'être relevé ; car le peintre des missels eduens n'est pas un artiste ; c'est un bon artisan.

Il n'en va pas de même du miniaturiste qui décora le *Pontifical Romain* d'Antoine de Chalon, successeur du cardinal Rollin au siège episcopal d'Autun. Le ms. 129 (*cat. Libri*) de la Bibliothèque d'Autun est un grand volume (337 × 255 mm.) de parchemin très souple, dont les pages sont foliotées à la manière française, de I à VII^XXVIII. L'écriture, de 18 longues lignes à la page, est une grande « lettre de forme », telle qu'on l'écrivait lorsque la gothique ne servait plus qu'aux livres liturgiques. Le manuscrit contient, nous l'avons dit, les prières et cérémonies du Pontifical Romain ; les volumes de ce genre, ornés de peintures, sont relativement rares, ce qui augmente l'intérêt de notre exemplaire. La reliure, en veau sur ais de bois, est estampée de beaux fers, on y voit des traces de fermoirs.

Fig. 1. — [illegible] de la [illegible]

Sur le premier feuillet de garde, on inscrivit, au XVIIe (?) siècle, la note suivante : « Pontifical ou Livre des Cérémonies de » Antoine De Chalon Des comtes de Bour » gogne et de Chalon, d'Auxerre et de Ton» nerre, et des princes d'Orange. D'abord » Doyen de l'église d'Autun. Puis évêque » d'Autun le 10 juillet 1483 à la mort de » Jean Rollin Cardinal et évêque d'Autun. » Lequel Antoine de Chalon après avoir » gouverné le siège d'Autun pendant 17 ans » mourut le 8 Mai de l'année 1500.

« Il a fait faire pour lui ce Pontifical à la » teste duquel sont ses armes qui sont de » gueules à la bande d'or 1483-1500. »

On peut contrôler l'exactitude de cette note par le texte lui-même. Dans les litanies, aux prières des agonisants, on trouve les patrons de l'église éduenne : saint Lazare et saint Martial, saint Nazaire, saint Celse, saint Léger et saint Quentin : le manuscrit fut donc écrit à l'usage d'Autun. Et les armes d'Antoine de Châlon, avec sa devise : « *Bon vouloir* », ne sont pas peintes seulement en tête du Pontifical ; elles sont répétées bien souvent dans les marges.

Le volume est orné de six miniatures :

1) fol. 1, *Sacre d'un évêque* (109 × 130 mm.) ;

2) fol. 36, *Bénédiction des vierges* (fig. 2, 115 × 140 mm.) ;

1. A. Millin, *o. c.*, pp. 537 ss. H. Chou[illegible], *Rapport* [illegible] *du Séminaire d'Autun*, dans *Concours scientifique de France*, Autun, 187[illegible]

3) fol. 55, *Bénédiction des cloches* (85 × 140 mm.) ;

4) fol. 87, *Réconciliation d'un apostat* (86 × 140 mm.) ;

5) fol. 91, *Synode diocésain* (*fig. 3*; 246 × 142 mm.) ;

6) fol. 100, *Réception d'un légat pontifical* (*fig. 4* ; 149 × 141 mm.).

Les enluminures étaient recouvertes d'un voile de soie qui est conservé à plusieurs pages.

Pour compléter la description matérielle du volume, nous dirons que les marges des feuillets où se trouvent les miniatures, sont occupées par une large bordure de rinceaux fleuris. A d'autres pages, la décoration est réduite à une bande ornementale qui occupe la marge d'un côté de la page. Ces ornements peuvent tous se ramener à deux types différents. Tantôt les rinceaux, aux feuilles dorées ou argentées, et les fleurs multicolores s'entrelacent sur un fond uni, qui est parfois blanc (fol. 91), parfois noir (fol. 100). Plus souvent, le fond est divisé en losanges, rectangles et autres figures géométriques, de différentes couleurs, sur lesquelles sont dessinés les mêmes ornements. Partout la monotonie de cette décoration est rompue par des bêtes plus ou moins monstrueuses et des grotesques qui animent les marges de leurs ébats.

FIG. 2. — BÉNÉDICTION DES VIERGES (Mss. 126 de la Bibliothèque d'Autun).

Il apparaît à première vue que les six miniatures du manuscrit ne peuvent être attribuées toutes à la même main. Leur technique présente deux procédés absolument différents. Si l'on compare la *Réception du légat* (*fig. 4*) avec la *Bénédiction des vierges* (*fig. 2*), on constatera que, dans la première de ces peintures, le miniaturiste dessine d'un trait assez marqué les concours des personnages et les traits de leur visage ; dans l'autre scène, au contraire, l'auteur tâche d'obtenir tous ses effets par le seul usage du modelé, et, dans la figure humaine, ce procédé ne lui réussit guère. On peut voir aussi, dans les plis des aubes blanches que portent (*fig. 2*) l'évêque et ses assistants, et aux vêtements des vierges agenouillées devant lui, que le peintre indique ces plis par ces coups de pinceau, d'une teinte plus foncée, que relèvent ensuite quelques traits d'or. L'autre enlumineur (*fig. 4*) ne semble avoir qu'un seul procédé dont il abuse : il obtient tout le relief qu'il veut donner aux vêtements de ses personnages par les hachures d'or dont il les recouvre ; on peut le voir à l'aube de l'évêque et à la *cappa* du légat. Il faudrait ajouter encore une diversité absolue dans le coloris ; mais cette différence n'est malheureusement pas appréciable sur les photographies. Dans la réalité, elle laisse voir que nous avons ici deux artistes de valeur très inégale : l'un (*fig. 4*) exécute, avec la facilité d'un homme de métier, des personnages sans originalité et sans caractère ; nous retrouvons sa manière dans trois autres miniatures (ff. 1, 55 et 87). L'autre enlumineur (*fig. 2*) cherche, malgré l'imperfection de sa technique, à obtenir une impression de réalisme ; il traite ses personnages comme des portraits et s'efforce de donner une expression vivante à leur physionomie. Cet effort est surtout

visible dans la miniature à pleine page qui représente un synode [illegible] de la miniature du volume où nous retrouvons notre artiste.

La scène est ici vraiment belle; et elle a, de plus, le grand mérite de l'originalité. La figure de l'évêque est particulièrement soignée. Les traits généraux de son visage sont les mêmes que dans les autres miniatures, ce qui fait croire à un portrait. S'il en est ainsi, Antoine de Châlon a grand air dans son Pontifical. Autour de lui se groupent les chanoines et dignitaires du chapitre avec les insignes de leurs fonctions; l'un tient la crosse pastorale, un autre porte l'aumusse sur le bras. Toutes ces physionomies présentent la plus grande variété d'expression. Les personnages assemblés semblent prêter grande attention à l'allocution de leur évêque qui fait, de la main droite, un geste d'orateur. Parmi ceux qui sont rangés à gauche du trône, on voit des figures narquoises, puis un bon vieux qui tient les mains jointes comme à l'office, et regarde avec componction le prélat qui parle; le personnage de premier plan fait un geste d'étonnement. A la droite de l'évêque, le miniaturiste a peint des figures plus placides et moins expressives; mais, là encore, il a réussi à représenter de vrais types de gros et bons chanoines. Bien que le sujet s'y prêtât fort peu, le peintre est parvenu à composer une scène pleine de vie; et le personnage de l'évêque ressort admirablement dans ce décor.

[illegible]

Cette miniature est la meilleure du volume : c'est d'ailleurs la seule qui occupe toute une page. Il est donc tout naturel que le chef d'atelier se soit réservé cette peinture et qu'il s'y soit appliqué de son mieux. Quel était cet artiste ? Nous avouerons franchement n'en rien savoir sinon qu'il appartenait à l'école française : cela, son œuvre le dit. Le *cicerone* qui montre aux visiteurs les manuscrits ex-

posés dans des vitrines à la Bibliothèque d'Autun, leur nomme, naturellement, comme auteur de ces enluminures, Jean Foucquet. Et comme nous lui faisions remarquer que les dates de la nomination d'Antoine de Châlon (1483) et de la mort de Foucquet (1485) rendaient cette attribution peu probable et que, d'ailleurs, rien dans les peintures ne semblait la justifier, il répondit sans sourciller : « Alors, c'est Bourdichon. » C'était inévitable, car ces deux noms résument pour le grand public tout l'art

Phot. P. Liberfet.

Fig. 4. — Réception d'un légat pontifical. (Mss. 129 de la Bibliothèque d'Autun).

de la miniature en France pendant la seconde moitié du XVe siècle. Mais la réalité est plus riche et lorsqu'on aura publié les belles pages qui sont aujourd'hui perdues dans les bibliothèques, on s'apercevra sans doute que la miniature française n'était pas tombée à cette époque dans une médiocrité aussi générale qu'on a pu le croire[1]. Le *Pontifical* d'Antoine de Châlon en est, semble-t-il, une preuve et c'est pourquoi nous avons cru bon d'en reproduire quelques pages. Quant à mettre un nom sous ces peintures, nous n'oserions nous y risquer. Dans l'état actuel de nos connaissances, il vaut mieux s'abstenir d'hypothèses incontrôlables et laisser à ces œuvres leur anonymat.

Abbé Paul Liberfet.

1. H. Martin, *Les miniaturistes français*. Paris, 1906, pp. 97-6.

CHRONIQUE

FRANCE

Institut de France. — Parmi les sommes dont l'Institut aura la disposition par suite du legs Dulac qu'il vient d'être autorisé à accepter, le revenu d'une somme de 500.000 fr. sera remis à l'Académie des Beaux-Arts pour être affecté à la restauration d'églises servant à la célébration du culte catholique romain dont la conservation offrira un intérêt artistique.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 29 septembre.* — M. Diehl fait connaître les pièces principales du trésor d'orfèvrerie qui vient d'être découvert dans un village du gouvernement de Poltawa (Russie méridionale). D'abord abandonné à l'ignorance des paysans, une partie en a été détruite, mais ce qui reste forme encore une des plus belles collections d'orfèvrerie ancienne que l'on connaisse et va entrer au musée de l'Ermitage. Parmi ces objets, certains se rattachent à l'art chrétien et peuvent remonter au IVe ou au Ve siècle ; le reste est d'art sassanide. Aucune pièce n'est postérieure au VIIe siècle.

Séance du 18 octobre. — M. H. Omont communique à l'Académie la photographie d'un manuscrit grec du XIIe siècle récemment entré à la Bibliothèque Nationale, grâce à une nouvelle libéralité de M. Maurice Fenaille, auquel nos musées et nos bibliothèques sont redevables déjà de nombreux dons.

Ce manuscrit offre une double suite d'illustrations du Nouveau Testament (moins l'Apocalypse) et du Psautier. La série des Psaumes et des Cantiques qui les suivent est différente de celle qui s'est développée à Byzance au IXe siècle. Son caractère plus réaliste permet de la rapprocher de celle du Psautier grec 752 de la Bibliothèque vaticane, mais la composition des scènes, l'art avec lequel certaines figures ont été traitées semblent tout à l'avantage du nouveau manuscrit.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 21 juillet.* — M. Prinet signale les attributs des saints qui, dans les armoiries de quelques familles semblent faire allusion au prénom du premier porteur de ces armoiries.

Séance du 16 novembre. — M. Héron de Villefosse lit une communication sur les fouilles entreprises sur l'emplacement de l'église Saint-Martin de Bourbon-Lancy. On a retrouvé sous les sépultures franques des poteries et monnaies romaines et une inscription dédiée à Bormon et Damone.

Séance du 13 novembre. — M. Humbert fait part de la découverte qu'il a faite à Brinay (Cher). Il a mis au jour une remarquable série de fresques des XIIe et XIIIe siècles représentant des scènes de la vie du Christ, qui sont dans un assez bon état de conservation.

M. Lauer signale les analogies qu'il a remarquées entre la description d'une tapisserie dans le poème de Baudri de Bourgueil et la tapisserie de Bayeux. Il pense que le poète a dû être inspiré par l'original, ce qui aderait à dater la tapisserie, le poème étant du début du XIIe siècle.

Cours d'histoire de l'art. — *Collège de France.* Numismatique de l'antiquité et du moyen âge, par M. E. Babelon, les jeudis et samedis à 5 heures.

Histoire des monastères africains aux Ve et VIe siècles d'après les documents littéraires et archéologiques, par M. P. Monceaux, les lundis à 3 heures 1/2.

Sorbonne. Faculté des Lettres. — Architecture et sculpture à la fin du moyen âge, par M. L. Maeterlinck, les mardis à 10 heures.

Les origines de l'art chrétien en France, par M. E. Male, les samedis à 4 heures 3/4 (cours public).

La peinture florentine au XVIe siècle, par M. Conrad de Mandach, les lundis à 4 heures 1/4 (cours public).

École pratique des Hautes Études. — Archéologie du moyen âge, par M. Luigi Pellegrini Pontalis, les mercredis à 2 heures 1/2, et les jeudis à 3 heures.

École des Hautes Études. — Recherches sur l'iconographie byzantine des grandes fêtes, par M. G. Millet, les vendredis à 10 heures 1/2.

Études pratiques d'archéologie et d'histoire religieuses, par M. G. Millet, les samedis à 10 heures 1/2.

École des Beaux-Arts. — Esthétique et histoire de l'art, par M. L. de Fourcaud, les jeudis à 3 heures.

Histoire générale de l'architecture, par M. L. Magne, les lundis à 10 heures.

Architecture française, par M. Bolswillwald, les jeudis à 10 heures.

Ecole du Louvre. — Histoire de la sculpture au XVIe siècle, principalement en Italie et en France, par M. A. Michel, les mercredis à 10 heures 1/2.

Histoire de l'orfèvrerie au moyen âge et à la Renaissance d'après les monuments du Louvre, par M. G. Migeon, les vendredis à 2 heures 1/2.

Conservatoire des arts et métiers. — L'art appliqué aux métiers, le travail de la pierre, de la terre et du verre, par M. L. Magne, les mardis et vendredis, à 9 heures 1/4 du soir.

Institut Rudy. — Cours élémentaire. Histoire sommaire de la peinture : Peinture religieuse ; le portrait ; l'allégorie, la mythologie, la peinture d'histoire ; le paysage, par Mlle L. Pillion, les samedis à 10 heures 1/2.

Cours supérieur. Histoire de l'Art en France aux XVIe et XVIIe siècles, par Mlle L. Pillion, les vendredis à 10 heures 1/2.

Ecole des Hautes Etudes sociales. — Série de conférences accompagnées de projections, les samedis à 4 heures 1/4.

L'art flamand et hollandais jusqu'à la fin du XVIe siècle. — L'architecture des Pays-Bas avant le XIVe siècle, par M. C. Enlart (9 novembre). — Les van Eyck, par le sénateur La Fontaine (16 novembre). — Roger van der Weyden ; Petrus Christus, par M. Fierens-Gevaert (23 novembre). — L'architecture des Pays-Bas du XIVe au XVIe siècle, par M. C. Enlart (30 novembre). — Les peintres de Harlem (7 décembre). — Les Flamands en Italie : Hugo van der Goes, Juste de Gand, par M. Charles Diehl (14 décembre). — L'Ecole de Bruges : Memling, par M. Paul Alfassa (21 décembre) ; Gérard David (28 décembre). — L'Ecole d'Anvers : Quinten Matsys, Patinir, par M. Fierens-Gevaert (11 janvier). — Les Romanisants : Gossart, Van Orley, Le Blondeel, par M. Conrad de Mandach (18 janvier). Lucas de Leyde, Cornélis d'Amsterdam, Jean Scorel, par M. Rosenthal (25 janvier). — Antonio Moro, Pourbus le Vieux, par M. Boas-Boasson (1er février). — Les résistances à l'italianisme : Jérôme Bosch, les Breughel, par M. Henry Marcel (8 février).

Alan (Haute-Garonne). — Le conseil municipal de cette localité vient de témoigner d'un souci de conservation de ses monuments assez rare pour mériter d'être signalé. Une vieille tour, où l'on pénètre par un gracieux portail de style flamboyant, avait été achetée par un antiquaire qui pensait à la démonter pierre par pierre pour la vendre à un riche amateur. Mais le maire et tous les habitants ont empêché les ouvriers de procéder à la démolition qui ne peut être faite légalement, car cet immeuble a été vendu comme bien national avec cette servitude que « tous les murs qui sont autour et au dedans desdits jardins appartiendront en commun à tous les propriétaires ; que personne ne pourra les démolir sans le consentement unanime de la Société ; *que personne ne pourra non plus ni démolir ni détériorer les murs des bâtiments qui viennent d'être partagés.* »

Tous nos vieux monuments n'ont malheureusement pas contre le vandalisme des brocanteurs des droits aussi formels et d'aussi bons défenseurs.

Avreuil (Aube). — M. Maurice Barrès, dans une lettre à M. Steeg, signale le délabrement et la ruine prochaine de l'église de ce village, que le maire s'obstine à vouloir empêcher de restaurer malgré les démarches pressantes faites auprès de lui. Le préfet ne pourrait-il intervenir auprès de ce maire qui néglige à ce point les propriétés communales ?

Brinay (Cher). — M. André Humbert a découvert dans la petite église une série de fresques remarquables du XIIIe siècle. On y voit retracées avec beaucoup de vie les principales scènes de la vie du Christ ; sous l'arc triomphal est peint un calendrier, suivant l'usage courant au moyen âge, comme l'a montré dans la *Revue*[1] même M. Lécureux. Un grand nombre d'églises du Cher, de l'Indre et du Poitou contiennent des fresques du XIIIe, du XIVe et même du XVe siècle ; la plupart de ces fresques sont aujourd'hui cachées sous le badigeon, un grattage méthodique et consciencieux peut les ramener à la lumière. Elles ne conservent malheureusement pas longtemps tout leur éclat ; les fresques de Saint-Loup-sur-Cher et de Saint-Genou de Selles-Saint-Denis mises au jour il y a une vingtaine d'années ne sont déjà presque plus lisibles. Il faudrait que les Monuments historiques fassent faire par les jeunes architectes de l'Ecole des relevés de ces fresques qui s'effacent un peu tous les jours.

Charlieu. — Le charmant cloître des Cordeliers qui faillit en 1910[2] émigrer en Amérique et dont la démolition était même commencée, est resté de longs mois en cet état. On vient enfin d'en entreprendre la reconstruction.

Comps. — Les bâtiments de la vieille abbaye de la Vaudieu que Robert de Turlande fonda après celle de la Chaise-Dieu, appartiennent malheureusement à plusieurs propriétaires dont quelques-uns se soucient fort peu de ces beaux vestiges. Le cloître, d'une sévère architecture romane, possédait naguère une statuette de diacre portant le livre des

1. Voy. *Revue*, 1910, p. 223-240.
2. Voy. *Revue*, 1910, p. 630-631.

évangiles. Elle vient d'être vendue pour 50 francs et remplacée par un horrible pilier en brique. Ne pourrait-on classer ce cloître comme l'église ou plutôt le classer de nouveau car il a disparu des listes officielles, sans doute faute d'avoir l'adhésion des propriétaires ?

Côte-d'Or. *Une Vierge du XIVe siècle.* Cette statue en pierre, plus grande que nature, dont nous donnons ici une reproduction inédite d'après la photographie de M. Louis Chapuis, à Dijon, existe à l'état de propriété privée en Côte-d'Or, exposée à toutes les intempéries. La figure est fort épidermée et fruste, mais les dessous sont si solides que l'usure ne lui enlève rien de sa plénitude. Svelte et d'un hanchement très atténué, elle n'a rien de bourguignon et je la rattacherais plutôt à l'école de la Champagne ou de l'Ile de France. A la fois noble et familière, elle n'appartient pas au type des Vierges de Majesté : c'est une mère, mais divine, et on admirera l'expression à la fois noble et souriante empreinte sur ces traits d'une sérénité sans froideur, et d'une grâce sans mollesse. L'enfant n'est pas non plus le baby quelconque si souvent rencontré dans les madones du temps ; un peu plus âgé que d'ordinaire, il est vivant, actif et se conjugue à merveille avec la grande dame affinée et tendre qui le contemple avec amour. Il serait à désirer que cette figure remarquable fût soustraite à toutes chances de destruction et trouvât enfin dans un musée public ou privé un asile sûr. —

HENRI CHABEUF.

Langres. — Le service des monuments historiques vient de reconstituer dans une chapelle de la cathédrale un monument du XIVe siècle comprenant deux statues de marbre : une Madone à l'enfant et le donateur Guy Baudet, 75e évêque de Langres. Les statues étaient séparées depuis la Révolution.

Lyon. — La vieille tour de l'église Saint-Just, datant de 1570 et classée comme monument historique a été détruite par un incendie. Deux cloches sont tombées et se sont brisées.

Paris. — *Musée de Cluny.* — On vient d'ouvrir une instruction sur le vol, commis le 2 août au Musée de Cluny, d'une miniature d'une grande valeur : la *Prière de tous les saints*, travail de l'école française de la fin du XVe siècle. Elle mesure 137 millimètres sur 110 et est composée de 60 sujets. Elle avait été léguée au musée par le baron Adolphe de Rothschild en 1902.

— On a pu voir au mois d'octobre dernier treize tapisseries, dont le propriétaire, M. J. Pierpont Morgan, avait autorisé l'exposition au profit de la Société des amis du Louvre. Elles proviennent sauf deux, du château de Knole dans le comté de Kent. Ce sont des tapisseries flamandes datant de la fin du XVe siècle et du début du XVIe. La voici la liste, selon l'ordre adopté au catalogue : *[illegible] Trois, l'Ecce homo, le Jugement d'Orléans, le Vœu des chevaliers, le Mariage des deux enfants, le*

[illegible]

Tournai, la Sainte famille, appelée « Rome », [illegible] d'Armoiries, le Credo, la Crucifixion.

— Musée [illegible] d'un ravalement exécuté sous l'habile direction de M. Selmersheim, on vient de retrouver sur la façade de la maison dite « de Nicolas Flamel », 51, rue de Montmorency, une série d'inscriptions [illegible]

qui datent de 1407, comme le prouve une des inscriptions gravées sur la façade de la maison[1], sont des gravures assez semblables à celles dont les

Le jugement dernier. — ANGES MUSICIENS DE LA MAISON DE NICOLAS FLAMEL, A PARIS.

tombiers ornaient les dalles tumulaires ; les figures sont réservées sur le nu de la pierre ; les fonds sont creusés, et des traits complètent le dessin des personnages ; ces creux étaient sans doute autrefois remplis d'un mastic de couleur, ou peut-être même d'une pâte d'émail, destinée à faire ressortir les parties réservées. Les petits personnages gravés dans des cadres en anse de panier sont au nombre de six ; ils sont vus à mi-corps, couverts de grands manteaux, barbus et coiffés d'un bonnet pointu ou retombant sur le devant ; ce doivent être des prophètes et sur les banderoles qu'ils tiennent devaient être peints des fragments de psaumes. L'un d'eux cependant, imberbe, serait d'après la tradition, le portrait de Nicolas Flamel. Les jambages de la porte centrale de la façade sont ornés de quatre anges musiciens, vus à mi-corps *(fig.)*; l'un touche de l'orgue, un autre du luth, un troisième de la cithare ; ils sont d'un très beau style et rappellent comme composition et comme tenue générale un peu ces petits anges dont les miniaturistes du duc de Berry aimaient à décorer leurs manuscrits, et, comme exécution, les anges thuriféraires ou musiciens que les tombiers du XVe siècle ont placés dans les parties hautes des arcades des dalles tumulaires.

Saintes-Maries-de-la-mer.— Le conseil municipal vient de réclamer l'intervention des pouvoirs publics pour sauvegarder cette petite ville et sa curieuse église contre l'envahissement de la mer qui progresse tous les ans de cinq mètres environ.

Saint-Evroul. — Le 27 août dernier a eu lieu, en présence d'un grand nombre de personnalités du monde ecclésiastique et du monde savant, l'inauguration solennelle du monument élevé près de l'ancienne abbaye de Saint-Evroul à la mémoire du moine Orderic Vital, le plus ancien historien de la Normandie. A cette occasion, la Société historique et archéologique de l'Orne, vient de publier, grâce à l'activité infatigable de son président, M. H. Tournouër, qui fut l'âme de tout ce mouvement, un volume de mélanges en l'honneur d'Orderic Vital et de son abbaye.

En tête est rééditée, par les soins de M. H. Omont, la *Notice sur Orderic Vital*, de Léopold Delisle ; l'auteur avait désiré cette réédition, et il eût été heureux d'assister à la cérémonie du 27 août, qu'il avait accepté de présider. M. Emile Picot établit d'une manière précise, et à l'aide des sources les plus sûres, la liste des abbés réguliers et commendataires de Saint-Evroul. M. René Gobillot résume l'histoire de l'abbaye, et par l'examen attentif du plan, des vues anciennes et des ruines encore debout de l'église et du monastère, il réussit à donner de ces monuments une idée aussi exacte que possible.

1. « Nous [illegible] et femmes [illegible] demourans au portiche de ceste [illegible] qui fut [illegible] en l'an de grâce mil quatre cens et sept, sommes tenus chascun en droit soy dire tous les jours une Patenostre et 1 Ave Maria en priant Dieu que de la grace face pardon aux pauvres pecheurs trepassez. Amen. »

Les objets d'art provenant de l'ancien monastère sont très intéressants ; quelques-uns même sont d'un intérêt capital pour l'histoire de l'art religieux. Parmi les objets échappés à la fonte de 1791, nous noterons surtout deux châsses en bois de chêne, recouvertes de plaques d'argent doré.

Voici la description qu'en donne M. Gaetan Guillot. « La plus petite *(fig.)*, longue de 0m,305 sur 0m,152 de large et 0m,26 de haut, représente un édicule avec un toit à deux pentes, traversé par une sorte de lucarne double, qui porte dans son pignon une statue de Saint [illegible] Les toits croisés sont couronnés d'une frise décorative très importante. Sur les champs on voit deux auréoles en forme de *Vesica piscis*, encadrant chacune un Christ de Majesté accosté des emblèmes des quatre Evangélistes. Sur deux de ces emblèmes on lit : MATTHEUS et IOHANNES.

Chacune des deux grandes faces est divisée en six niches couvertes d'arcades en plein cintre surbaissé. Les intervalles entre les arcades sont ornés chacun d'un gros cabochon entouré de rinceaux en filigrane. Les deux faces latérales portent deux niches. Il y avait en tout 18 figures : 12 sur les grands côtés, 2 dans les pignons, 4 sur les petits côtés. Il n'en reste plus que 11. Elles représentent des apôtres et d'autres saints dont il est impossible de déterminer le nom. Les cadres des toits sont ornés d'émaux opaques sur champlevé, alternant avec des jeux de cabochons posés sur des rectangles. Les bords des cadres portent des rinceaux. Les rives des faces latérales circonscrivent un champ triangulaire dans lequel est

ABBAYE DE SAINT-EVROUL — XIIIe SIÈCLE

au Christ de Majesté [illegible] des Evangélistes.

La plus grande châsse [illegible] long, 0m,15 de large, 0m,265 de haut. C'est une boîte couverte d'un toit à deux pentes, terminé par des gâbles verticaux. Chaque pan de la couverture est encadré de galonnages plats exécutés à la roulette. Les Christs de Majesté de l'autre châsse, alternent dans les champs avec des saints Michel terrassant le démon et des fleurons du XIIIe siècle d'un très beau style. Le tout était doré, mais l'usure a mis l'argent à nu à beaucoup d'endroits. [illegible]

serts d'un peu de fonds losanges et fleurs de lys, le tout du plus pur XIIIe siècle exécutés sur des bandes d'argent à l'avance, au moyen d'une roulette et raccordées assez gauchement.

Les grands côtés seuls comportent des niches, trilobées, d'un dessin fort peu élégant reposant sur des colonnettes très lourdes. Des 12 figures de moines et d'apôtres, 2 ont subi des détériorations assez graves.

La petite châsse date de la fin du XIIe siècle et la grande des débuts du XIIIe. Elles ont dû être exécutées dans un atelier riche de morceaux décoratifs préparés à l'avance en vue de commandes possibles. Serait-ce à Saint-Evroul même qu'elles auraient été construites? Il y avait là au XIe siècle un moine, Osbern, habile à travailler les métaux. Etait-il orfèvre? a-t-il laissé des élèves, qui aient pu travailler 80 ans plus tard?

A la suite de cet article sur les objets d'art provenant du monastère, M. Henri Tournouër publie l'iconographie et la sigillographie de Saint-Evroul; il note les cartes et les plans de Saint-Evroul, les vues de l'abbaye et les représentations des objets d'art, les portraits d'abbés, les sceaux d'abbés et de prieurs, les jetons et médailles d'abbés commendataires. Le volume, richement illustré, se termine par la Bibliographie, aussi complète que possible, de l'abbaye et d'Orderic Vital. Elle est l'œuvre de M. Etienne Deville, qui avait eu le premier l'idée de ce volume de mélanges.

ABBAYE DE SAINT-EVROUL. GRANDE CHASSE.

Saint-Martory (Haute-Garonne). — L'antiquaire qui n'a pu acheter à Alan une porte du XVe siècle comme nous le signalons plus haut, a été plus heureux à Saint-Martory où il a réussi à acquérir le cloître de l'abbaye de Bonnefont. M. J. B. de Brousse qui signale cet acte de vandalisme dans le *Télégramme* de Toulouse s'élève violemment, avec quelque raison, contre l'administration des monuments historiques, qui a le devoir d'empêcher cet exode de nos richesses artistiques.

BELGIQUE

Académie royale d'Archéologie de Belgique. — *Séance du 6 octobre 1912.* — Dom Ursmer Berlière signale les relations qui ont existé entre l'abbaye d'Afflighem et les bénédictins de Saint-Maur. En compulsant à Paris le fonds de Saint-Germain, le savant religieux a découvert dans un dépôt de plus de vingt mille lettres adressées de tous les pays aux Bénédictins de ce monastère, environ cent quatre-vingts lettres provenant de nos provinces et parmi celles-ci une cinquantaine émanant de l'abbaye d'Afflighem. Ces documents sont fort importants, tant au point de vue religieux, qu'au point de vue scientifique. Ils initient en même temps à la méthode de travail que suivaient les religieux et font connaître leurs travaux. On peut y puiser de nombreuses nouvelles littéraires, des documents

bibliographiques précieux, et des indications artistiques, qui, au point de vue de l'histoire de la gravure, sont d'une réelle importance.

M. de Behault de Dornon s'est occupé du tournoi organisé à Compiègne, en 1237, à l'occasion du mariage de Robert d'Artois avec Mahaut de Brabant. C'est à tort que l'on a contesté cette date. On connaît l'endroit exact où cette fête chevaleresque a été célébrée, et les anciens rois d'armes ont consigné, en leurs armoriaux, les blasons des chevaliers qui y ont pris part.

M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck représente chaque année l'Académie au Congrès de la Société française d'Archéologie ; cette année, ces assises scientifiques ont été tenues en Saintonge et en Angoumois ; un rapport très documenté fait valoir l'intérêt qu'offre cette région aux archéologues.

M. de Decker lit une étude sur le clocher svelte et élégant de l'église de Tamise, élevé en 1721 au lieu et place d'une tour ogivale en ruine ; l'architecte fut Adrien Nys.

M. Soil de Moriamé a indiqué l'importance du travail, au cours des siècles, des sculpteurs tournaisiens qui eurent en quelque sorte le monopole de la fabrication des pierrs funéraires, des fonts baptismaux, des monuments commémoratifs. On retrouve ces œuvres en grand nombre dans toutes nos provinces, en France et en Angleterre. M. Soil adresse un appel à tous les archéologues afin d'obtenir des renseignements [illegible] permettant de reconstituer [illegible] de cette industrie artistique.

Anvers. *Église Notre-Dame.* — [illegible] de l'église Notre-Dame [illegible] de mouvements [illegible] partie supérieure ; des pierres s'effritent et menacent de tomber. Des mesures préservatives vont être prises ; on entourera la partie supérieure de la tour d'un échafaudage capable de [illegible] et de permettre un [illegible] en vue d'une restauration [illegible].

Bruxelles. *Musée archéologique.* — [illegible] fond du XVe siècle vient d'entrer au Musée. Il provient d'une maison d'Ypres.

Le bois de chêne, il se compose de [illegible] poutres et de [illegible] plus petites, portant les [illegible] rapprochées les unes des autres, sur lesquelles repose le plancher. Les grosses poutres, anciennes, ont perdu leurs sculptures, [illegible] d'allure fantaisiste et témoignent de la verve des sculptures ; des masques humains grimaçants se mêlent aux feuillages [illegible] des scènes triviales ; les motifs sont au nombre de 267 ; ce chiffre atteste l'importance de l'acquisition faite par le Musée de Bruxelles.

Jos. [illegible]

ITALIE

Rome. — Le Ve *Congrès international d'histoire de l'art* s'est tenu à Rome du 16 au 21 octobre 1912. On sait que les réunions précédentes ont eu lieu à Vienne en 1873 ; Nuremberg en 1893 ; Cologne en 1895 ; Budapest en 1896 ; Amsterdam en 1898 ; Lubeck en 1900 ; Innsbruck en 1902 ; Darmstadt en 1907 ; Munich en 1910, et à l'issue du Congrès de Rome il a été décidé que la prochaine session se réunirait en 1916 à la Sorbonne, sous la présidence de M. Lemonnier. Le Congrès avait pour président d'honneur S. M. le roi d'Italie, en qui les numismates honorent un de leurs plus savants confrères ; mais S. M. s'est fait représenter par les Ministres de l'Instruction Publique et des Affaires Etrangères. Un très beau discours inaugural du premier ; une très brillante réception du second à la *Consulta* laissent aux congressistes les meilleurs souvenirs. M. Nathan, maire de Rome, leur a également souhaité la bienvenue en un spirituel et original discours, et leur a offert une brillante soirée dans les trois palais du Capitole, réunis depuis peu par des galeries. Les salles des Antiques, des Peintures et des Tapisseries magnifiquement éclairées et décorées de verdure y formaient un cadre idéal pour une [illegible] d'histoires de [illegible]

Le président [illegible] était Adolfo Venturi, [illegible] historien de l'art italien, et [illegible] et Richard [illegible] le plus [illegible] gabie et le plus [illegible] de l'illustre Académie de [illegible] mis à la disposition du Congrès les magnifiques appartements du Palais Corsini.

Le Congrès, qui [illegible] était divisé en quatre sections. La première, sous la présidence de Comptle Fabri, [illegible] de l'archéologie chrétienne et de l'art du moyen âge jusqu'au XIVe siècle inclus. La deuxième, présidée par Pietro [illegible] cle, la troisième l'histoire de l'art depuis le XVe siècle [illegible] le Dr Paul Clemen. Enfin, la quatrième section, présidée par Alessandro Baudi di Vesme, s'est occupée des méthodes d'enseignement de l'histoire de l'art, des mesures de conservation des œuvres d'art, des recherches de technique artistique, et de l'organisation du travail en commun.

Les matinées ont été consacrées aux séances des sections ; l'après-midi, avaient lieu des séances gé-

nérales, où ont été présentés les mémoires les plus intéressants pour le grand public. Après chaque communication, un quart d'heure était réservé aux discussions que cette communication avait pu suggérer.

Les représentants officiels étrangers ont été pour la France, MM. Henry Lemonnier et Marcel Dieulafoy ; pour l'Allemagne, Arthur Haseloff, Henry Thode, Rudolf Kautsch, A. Goldschmidt, M. W. Schmid, H. Wölfflin et A. Warburg ; pour l'Angleterre, C. Dogdson, Thos. Ashby et Fr. Beckett ; pour l'Autriche, Max Dvorak et Albert Nach ; pour la Belgique, M. L. de Buggenoms ; pour l'Espagne, Puig y Cadafalch ; pour les Etats-Unis d'Amérique, A. L. Frothingham ; pour la Hollande, J. A. F. Orban et C. Hofstede de Groot ; pour la Norvège, Andreas Aubert ; pour la Roumanie, Tzigara Samurcas ; pour la Russie, le comte D. Ivanovic Tolstoï ; pour la Suède, Montelius ; pour la Suisse, F. de Crue et Conrad de Mandach.

Les allocutions prononcées en français par MM. Dieulafoy et Lemonnier ont été très applaudies. Notre langue a été adoptée par divers membres non français du congrès ; les langues italienne et allemande ont prédominé ; et à la grande satisfaction de beaucoup d'auditeurs, le Professeur Hermanin, avec un talent merveilleux, a improvisé après chacune des principales communications faites en allemand un excellent résumé italien.

Parmi les communications les plus remarquées, il faut citer :

Mgr Wilpert, *Roma fondatrice dell' arte monumentale paleo cristiana e medievale*. Cette magnifique conférence a été une étude d'ensemble sur les mosaïques et peintures des basiliques de Rome, source officielle et féconde qui a inspiré toute l'iconographie occidentale.

Dans le même ordre d'idées, communication très neuve et très remarquable de Gabriel Millet sur *l'art byzantin dans les Balkans au XIVe siècle*, étude intéressante de Giuseppe Galassi, *sulla prima apparizione dello stile bisantino nei musaici ravennati ;* et une très curieuse et ingénieuse communication de A. L. Frothingham, *Di un nuovo metodo per distingnere le opere bizantine dalle italo-bizantine*.

Très intéressante a été la conférence du Prof. Oskar Montelius, *La décoration artistique en Suède depuis le Ve jusqu'au VIIIe siècle après J.-C., et les relations de la Suède avec le sud de l'Europe à cette époque* (conférence faite en allemand bien qu'annoncée en français).

La très méthodique étude du Professeur Rud. Kautsch, *Oberitalien und der Mittelrhein im XII Jahrhundert*, a été suivie avec un vif intérêt, sans cependant convaincre entièrement tous les auditeurs. Certains signes distinctifs auxquels l'éminent professeur reconnaît l'influence lombarde se rencontrent, en effet, dans beaucoup d'écoles romanes.

Le comm. Ad. Venturi a présenté deux mémoires d'un très grand intérêt : *Le condizioni dell' architettura in Europa, dall' avvento de' Longobardi in Italia sino allo scorcio del secolo XI*, et *Una corrente d'arte francese nell' Umbria e nelle regioni limitrofe*.

La première de ces thèses est absolument nouvelle ; par une argumentation des plus ingénieuses, le maître a voulu prouver que le caractère fruste de l'art du VIIe au XIIe siècle est dû à l'absence d'outils, et celle-ci à la pénurie de fer. Présentées d'une façon fort intéressante, séduisante même, ces conclusions ont pourtant laissé quelques doutes, étant donné l'habileté des barbares dans le travail des métaux, et spécialement du fer, dont ils forgeaient de nombreuses armes. Dans son second mémoire, non moins intéressant, Ad. Venturi a reconnu, avec sa sagacité ordinaire, l'origine française de morceaux d'architecture ombriens qui, au premier aspect, ne décèlent pas cette origine, et sa démonstration a recueilli tous les suffrages. Le même succès a accueilli le programme général proposé par lui à la 4e section, pour la publication des sources de l'histoire de l'Art italien.

Le Prof. J. B. Supino, sous le titre *Relazioni fra l'architettura italiana e la francese*, a montré excellemment qu'après les importations d'art français dues aux cisterciens et aux premiers franciscains, il s'est formé un style gothique plus simple et plus spécial à l'Italie, dont les créateurs ont été les franciscains et les maîtres laïques. En approuvant les conclusions du savant professeur, C. Enlart a fait remarquer que ce style a ses sources dans le Midi de la France.

A son ouvrage, aujourd'hui classique sur les *origines de l'architecture gothique en Italie*, Enlart a ajouté deux études qu'il a présentées au congrès : *L'architettura cluniacense a Sant'Antimo* et *I caratteri normanni dei portali di San Lorenzo a Genova*. La première de ces communications, qui fera prochainement dans la *Revue* l'objet d'un très important article, a établi la parenté intime qui existe entre les églises de Sant' Antimo en Toscane, et celles de Saint-Martial de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse, Conques et Compostelle ; la seconde a prouvé que les auteurs du porche et des portails de la cathédrale de Gênes appartenaient à un atelier qui doit avoir travaillé à Mantes, Lisieux et Rouen. Rapprochement curieux, peu d'années après la construction des portails de Rouen et de Gênes, des ingénieurs gênois sont venus construire l'arsenal de Rouen.

Une autre importante contribution à l'histoire internationale de l'architecture a été donnée par M. Puig y Cadafalch, en français, sous ce titre italien: *Area geografica dell' architettura lombarda alla fine del secolo XI*. L'auteur y a montré l'influence con-

sidérable de l'art lombard en Catalogne, M. Enlart a confirmé ses conclusions et M. Dieulafoy a exposé à ce propos ses théories sur les origines orientales de l'art roman.

Le Prof. E. Wrangel a donné en français une monographie de la *cathédrale* suédoise *de Lund*, en montrant ses similitudes avec les édifices lombards. Comme l'ont remarqué divers membres du Congrès, ces analogies ont dû se produire par l'intermédiaire de l'Ecole rhénane.

M. le Prof. Gerola apportait au congrès la primeur des résultats de sa mission à Rhodes et dans les Sporades, où à la faveur de l'occupation italienne, il a pu recueillir 300 clichés photographiques des constructions des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem.

M. le chanoine Gudiol a représenté une étude sur les objets de l'incomparable musée liturgique de Vich en Catalogne.

M. Pijoan a étudié la peinture murale romane en Espagne dans ses rapports avec celles des autres pays, et M. Gustave Soulier, le distingué directeur de l'Institut Français de Florence, l'influence de l'art persan sur la peinture florentine du XVe siècle.

M. Conrad de Mandach a montré *l'élément italien dans la peinture Savoyarde au XVe siècle*.

M. Durand-Gréville a parlé de la peinture des Van Eyck, et M. P. Liebaert a exposé de curieuses recherches sur l'art du livre au XVe siècle : *Miniatori e scribi tedeschi in Italia*, et M. Alf. Doren. *Deutschen Kunstler im Mittelalterlichen Italien*. M. Paolo Fontana a étudié le style et l'influence de Brunelleschi ; citons l'éloquente conférence du Dr Corrado Ricci sur Féderico Barocci. MM. Arduino Colasanti, Carlo Csanyi, et Paolo d'Ancona ont étudié l'art italien et l'influence italienne en Hongrie, M. Oswald Siren en Suède au XVIIe siècle ; M. Louis Sabello y Lapiedra en Espagne aux XVIe et XVIIe, M. José Pessanha en Portugal aux mêmes époques. M. Jan Veth a recherché cette influence dans l'œuvre de Rembrandt. M. Antonio Muñoz a donné une étude remarquable de l'art baroque. Parmi les nombreuses communications sur l'histoire de l'art du XIVe au XVIIe siècle [1], nous noterons surtout celle de A. Warburg *Italienische Kunst und internationale Astrologie in Palazzo Schiffanoia, Ferrara*. Dans ce mémoire extrêmement [illegible] et qui a exigé une énorme somme de [illegible] montré les sources des peintures astrologiques de Schiffanoja et de leurs analogues, comme les tableaux d'astrologie judiciaire du *Salone della Ragione* de Padoue, en remontant jusqu'aux origines arabes des traités dont elles s'inspirent.

Une excellente étude iconographique a été apportée par M. René Schneider, professeur à l'Université de Caen. *Le thème italien des triomphes en Normandie à la Renaissance*. Il y a montré l'existence d'une interprétation de ce thème spéciale à la région normande.

Un travail de M. Emile Bertaux, *L'art profane en France et en Italie aux origines de la Renaissance*, a été lu par M. Soulié, et, en une longue conférence, M. Dumier a exposé, en même temps que les idées qui lui sont chères, l'histoire complète des deux *Ecoles de Fontainebleau*.

Très longue également fut la dissertation du Prof. Thode sur l'esthétique allemande comparée à l'esthétique italienne : ce morceau de rhétorique fut, d'ailleurs, prononcé avec beaucoup d'art.

La fin de la séance d'ouverture avait été consacrée à des rapports, à des discussions et à des vœux relatifs à l'enseignement de l'histoire de l'art. Les travaux de la IVe section ont eu le même caractère pratique : Les mesures de classement et de protection des œuvres d'art, les publications de documents, catalogues et répertoires y ont été à l'ordre du jour ; le Prof. Lionello Venturi s'y est élevé avec raison contre les fluctuations introduites par la mode dans l'estimation des œuvres d'art ; le Prof. Gerola a traité de la délicate question des attributions.

Le comité organisateur a donné dans les salons du palais Corsini une remarquable soirée artistique.

Après la séance de clôture deux excursions étaient inscrites au programme. Le mauvais temps en écarta la plupart des Congressistes. Malgré une pluie diluvienne, le Prof. Pietro Egidi a fait avec une bonne grâce charmante et une érudition merveilleuse les honneurs de Viterbe aux excursionnistes. Le

1. M. Fr. Beckett, *Andrea Palladio, e l'antico Tempio*. — M. Carl Gebhardt, *Die Beziehungen zwischen der italienischen und der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des Quattrocento* ; — Giuseppe Fiocco, *Le propagazioni dell'arte di Alberto Durer nel Veneto*. — Valentino Leonardi, *Artisti fiamminghi nell'Italia meridionale sec. XVI*. — Mario Salmi, *Hugo Van der Goes nella cappella Portinari in S. M. Novella, chiesa della compagnia dei pittori fiorentini* ; — Aldo Foratti, *Rapporti tra le [illegible] e le pitture dell'Italia settentrionale*. — Franco Bunelli, *Le pitture della chiesa dell'Annunziata a Matera e gli influssi dell'arte francese sul [illegible] del principio del quattrocento*. — [illegible] Muñoz, *La scuola catalana di pittura alla [illegible]*. — Carlo Aru, *Correnti artistiche pittoriche specialmente spagnole in Italia nei secoli XVI e XVII [illegible] nella Sardegna*. — [illegible] Sardegna [illegible] XVII. — [illegible] Marco des XVI [illegible] XVIII [illegible] e [illegible] de' [illegible] XVI [illegible]

lendemain, moins nombreux et plus mouillés encore, ils ont visité les monastères de Subiaco et leurs peintures, admirablement guidés par les religieux.

Il y a longtemps que le regretté Courajod attirait l'attention sur le caractère international de l'art du moyen âge et sur la nécessité de ne pas enfermer son étude dans des frontières. Le congrès qui vient de se terminer prouve une fois de plus la justesse de ces vues : les discussions y ont été fructueuses, et l'ensemble de ses travaux, qui seront publiés, apporte une contribution véritablement importante et souvent nouvelle à l'histoire de l'art.

ORIENT

Constantinople. — Au cours des travaux entrepris par la Compagnie des chemins de fer Orientaux en vue du doublement de la voie, on a trouvé, près du pont situé à la pointe du Sérail, des pans de murs byzantins qui ont dû être partiellement détruits, et dégagé un certain nombre de fûts de colonnes et de chapiteaux dont quelques-uns décorés de croix, qui déposés provisoirement près de la gare de Sirkédji, seront transportés sous peu au Musée Impérial Ottoman. Ces mêmes travaux exécutés dans l'édifice où l'on reconnaît d'ordinaire la maison de Justinien ou palais de Hormisdas, sur le bord de la mer de Marmara, au nord de la mosquée Kutchuk-Aya-Sophia (ancienne église des Saints-Serge et Bacchus), ont mis à jour des chapiteaux, fragments de corniches, matériaux réemployés dans les murs de la construction, ainsi que des conduites d'égouts. La façade de la maison de Justinien donnant sur la voie n'a pas été très atteinte par ces travaux.

1. [illegible] ANCIENNES SUBSTRUCTIONS DU GRAND PALAIS IMPÉRIAL.

Au même endroit, dans le mur de la maison de Justinien qui domine la mer, on a dégagé complètement et transporté au Musée Impérial Ottoman un pilier monolithe, en marbre, ayant à peu près cinq mètres de hauteur. Il devait être appliqué ; le revers est dressé, mais sans décoration et les trois autres faces sont décorées de rinceaux de lierre et de pampres.

Ce monument d'un très beau style décoratif, encore empreint de traditions antiques, doit dater du Ve ou du VIe siècle. Il était placé dans le mur même sur une base dont les dimensions concordent avec les siennes, mais qui ne paraît pas lui appartenir, car sa décoration d'acanthe droite règne sur les quatre côtés[1].

Un des derniers incendies de Stamboul a eu pour effet de dégager tout le quartier situé derrière la mosquée Sultan Ahmed, à l'est de l'Hippodrome, et correspondant à peu près à l'emplacement du Grand Palais Impérial. Quelques substructions du Palais *(fig. 1)*, les murs de soutènement de trois grandes terrasses, dont l'un percé de baies murées serait la façade d'un palais, ont été découverts sur un assez long parcours; ces ruines comprennent, en outre, des restes de fondations, des voûtes de briques intactes, et plusieurs tours carrées : l'une, par sa disposition intérieure, bien que visiblement remaniée plusieurs fois, présente, assez vaguement, l'aspect d'une ancienne chapelle byzantine *(fig. 2)*. Ces monuments assez importants sont étudiés en ce moment par M. Ebersolt, chargé de mission par le Gouvernement français.

A la suite du dernier tremblement de terre (août 1912), la Porte Dorée, aux Sept Tours, a été gravement endommagée. La partie du mur appareillé en

1. J. Ebersolt, *Rapport sommaire sur une mission à Constantinople*, 1910. *Archives des missions scientifiques*, t. II, [illegible] 3, pl. XIII.

marbre, située immédiatement au dessus de la porte principale, s'est écroulée sur une longueur d'environ huit mètres et une hauteur de cinq à six mètres. Les tours de marbre situées à droite et à gauche de la Porte Dorée ont été fortement ébranlées.

Il s'est constitué à Constantinople (juillet 1911) par l'initiative de Madame Bompard, ambassadrice de France, une association sous le nom de « Société des amis de Stamboul », « en vue de vulgariser, par tous les moyens de publicité à sa portée, la connaissance des beautés artistiques de la ville de Constantinople et de les faire ainsi servir à l'éducation esthétique du public ». Cette société se propose également « d'offrir éventuellement son concours aux autorités pour la sauvegarde des monuments historiques et des sites de Constantinople, la préservation de ses beautés naturelles et de son aspect traditionnel ».

Constantinople est à la veille de se transformer : la Société des Amis de Stamboul, dont le vice-président est le Directeur général des Musées Impériaux, est appelée à rendre à l'archéologie d'importants services en prenant sous sa protection les [illegible] de Byzance et

Fig. 2. — [illegible] de l'ancien Stamboul.

Claude Lanz.

SUISSE

Hauterive (Canton de Fribourg). — La restauration de l'église et du cloître de l'abbaye de Hauterive, entreprise en 1903, s'est terminée l'an dernier. Elle s'est faite aux frais de l'Etat de Fribourg et de la Confédération, sous le contrôle d'une commission composée de M. Max de Diesbach, conseiller national ; M. Léo Châtelain, architecte à Neuchâtel ; M. Joseph Zemp, ancien professeur à l'Université de Fribourg, sous-directeur du Musée national suisse; Mgr J.-P. Kirsch, professeur d'archéologie chrétienne à l'Université de Fribourg ; M. Romain de Schaller, architecte à Fribourg.

La direction des travaux fut confiée à MM. Broillet et Wulfleff, architectes à Fribourg. M. l'architecte Meneghelli, professeur au Technicum, fut chargé d'opérer les relevés préalables à l'œuvre de restauration; l'exécution matérielle fut confiée à M. Eugène de Weck, artiste-peintre, et à M. Auguste Kollep, peintre, remplacé plus tard par MM. Trezzini ; le travail de conservation des anciennes fresques, à M. Correvon, artiste-peintre, à Pully.

L'abbaye de Hauterive (Altenryf, *Alta Ripa*), de l'Ordre de Cîteaux, fut fondée en 1138 (n. st.) par Guillaume, seigneur de Glâne, qui s'y retira après l'assassinat de son père et de son frère à Payerne dans une émeute, et qui, dernier rejeton de cette noble famille, y mourut le 11 février 1143 comme frère convers. Guillaume de Glâne avait été enterré dans la première église ; ses restes furent transférés dans le chœur de la nouvelle église. Le monument ancien a été remplacé, en 1825, par celui que l'on voit encore aujourd'hui. L'évêque de Lausanne, Guy de Merlen, approuva la fondation et consacra l'église. Le premier couvent fut construit un peu au-dessus du couvent actuel, à l'endroit où se trouvent maintenant les bâtiments dits de Saint-Loup. Les religieux vinrent de Cherlieu, la célèbre abbaye de l'Ordre de Cîteaux, dans le diocèse de Besançon. A leur tête était Gérard, qui fut le premier abbé du nouveau monastère.

Les bâtiments étant devenus insuffisants par suite du rapide développement du nouveau couvent, on en construisit un autre, beaucoup plus étendu, sur l'emplacement actuel ; les religieux s'y établirent vers l'an 1160.

L'abbaye eut pour baillis les comtes de Neuchâtel, apparentés à la famille de Glâne et, à partir du XIVe siècle, le sénat de la Ville de Fribourg, et devint rapidement très prospère.

En 1387, les Bernois pillèrent le couvent de Hauterive, sans toutefois y mettre le feu. En 1578, le feu dévora en partie le couvent, mais les murs purent être [illegible]

construite et il fallut fondre d'autres cloches. Nous sommes sans détails sur les bâtiments de Hauterive jusqu'à l'abbé Jacques Müllibach (1569-1578). Une notice manuscrite dit qu'il fit beaucoup de constructions somptueuses que le feu devait dévorer quelques années après. Il mourut le 5 janvier 1578 et il eut pour successeur Antoine Gribollet. La même année, le feu détruisit la grange du couvent, puis le couvent lui-même. Une inscription en vers latins encadrée dans le mur de gauche de l'entrée ouest du cloître, au-dessus d'une porte de cave, a consacré le souvenir de cet incendie.

La restauration des bâtiments fut terminée par l'abbé Bernard de Lenzbourg (1791-1795) : il embellit l'abbatiale, où une poêle porte ses armes et la date de 1771. C'est à lui que l'on doit l'escalier d'honneur de l'abbaye ; la rampe en fer a été forgée probablement à Hauterive dans les années 1780-1784. L'abbé de Lenzbourg fut nommé évêque de Lausanne en 1784. Depuis la fin du XVIIIe siècle, les bâtiments n'ont plus été modifiés. Après l'incendie partiel des 20-22 avril 1884, qui détruisit la partie inférieure des ailes sud et ouest, la reconstruction se fit sur le même plan. L'ancien clo-

CLOÎTRE DE L'ABBAYE D'HAUTERIVE.

Depuis, sous les divers abbés, l'on s'occupa de la reconstruction des bâtiments. Ils restèrent dans le même état jusqu'au XVIIIe siècle, pendant lequel ils furent presque entièrement reconstruits. L'abbé Henri Fivaz (1715-1742) rebâtit l'aile orientale avec les deux pavillons (façade est) ; le même abbé reconstruisit deux fois la ferme de Grange Neuve, deux fois incendiée, ainsi que la maison de Saint-Loup, dont il restaura aussi la chapelle.

L'abbé Constantin de Maillardoz (1742-1754) embellit l'église, rebâtit l'abbatiale, la cuisine, le réfectoire et autres offices du monastère (aile sud). Avant l'incendie de 1884, ses armes étaient peintes sur une cheminée de l'abbatiale avec la date de 1748. Le successeur de l'abbé de Maillardoz fut l'abbé Emanuel Thumbé (1754-1761), qui continua les travaux ; on voit ses armes au haut de la grille qui sépare les stalles de la nef de l'église.

cher de l'église, construit après l'incendie de 1578, fut détruit en 1884 et remplacé par un autre peu élégant. Ce clocher a été démoli en juillet 1908, pour être remplacé la même année par une nouvelle flèche reconstruite d'après les anciens documents.

Les études pour la restauration commencèrent au printemps de 1903, les relevés, le 1er août de la même année, et le 15 octobre on attaqua la couche de plâtre qui recouvrait la décoration primitive. Dès lors, les découvertes intéressantes se succédèrent et à mesure que les travaux avançaient : l'église reprit l'aspect qu'elle avait avant les transformations qui l'avaient défigurée. M. Naef, président de la commission fédérale pour la conservation des monuments historiques, et M. le conseiller fédéral Forrer vinrent visiter les travaux.

Les découvertes faites dans la partie décorative

de l'église révélèrent l'évolution artistique des différentes époques à partir du XIIe s. L'église avait été construite presque entièrement en tuf, excepté les piliers, qui sont en molasse prise dans les environs.

Plus tard, l'église fut enduite d'un crépissage avec une peinture uniforme rouge brique clair et les faux joints des assises marqués par un filet blanc.

Au XIVe siècle, on reconstruisit le cloître, au sud de l'église ; on exhaussa le chœur et on lui donna une voûte et des fenêtres gothiques. C'est aussi alors, en 1325, que la grande fenêtre du chœur reçut les superbes vitraux qui y restèrent jusqu'en 1848 ; en 1856, on les plaça, malheureusement fort mutilés, dans le chœur de la collégiale de Saint Nicolas à Fribourg, où ils sont encore.

Sur les voûtes du cloître et du chœur de l'église, on retrouva une jolie décoration du XIVe siècle : des étoiles bleues et rouges sur fond blanc. C'est à cette époque que paraît appartenir une peinture murale qui se trouve dans une chapelle latérale du chœur ; on y voit un chevalier à genoux, ainsi que les formes incomplètes de plusieurs autres personnages.

Au XVIe siècle, l'église fut repeinte sous l'abbé Gribollet ; la nouvelle décoration consistait en ornements noirs de style Renaissance, d'un goût exquis, et rappelant les incrustations sur bois fort en usage à cette époque-là.

Au XVIIIe siècle, les élégantes fenêtres romanes sont remplacées par des fenêtres rectangulaires ; les corniches en molasse sont détruites et remplacées par des profils en plâtre. La naissance des nervures de la voûte du chœur à partir des colonnes est marquée par une lourde corniche horizontale en plâtre, et toute l'ornementation disparaît sous la couche de badigeon blanc qui donne à l'église entière un aspect monotone.

Actuellement, cet enduit a été enlevé sur toute la surface de l'église, et les motifs ornementaux de style Renaissance mis à jour sont très nombreux et des plus variés.

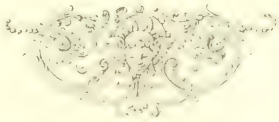
Un travail qui s'imposait était celui de l'assainissement des substructions de l'édifice. Un canal de drainage fut établi. On abaissa le niveau du préau et on mit au jour l'ancien dallage du cloître, qui se trouvait à soixante centimètres plus profond que le dallage existant.

En septembre 1908, on édifia la nouvelle flèche qui remplace le clocher provisoire construit à la suite de l'incendie de 1881. Le nouveau clocher est recouvert en écailles de zinc cuivré ; la construction du beffroi et la fourniture de deux nouvelles cloches furent confiées à la fonderie Armeux. La boule de cuivre qui surmontait l'ancienne flèche, trop détériorée pour être replacée au faîte de la nouvelle, fut abandonnée au musée et une boule neuve fut confectionnée par M. Bardy, ferblantier. On y enferma un parchemin relatant le fait de la restauration de l'église, avec les noms des magistrats et des personnages sous le contrôle ou avec la collaboration desquels elle avait été menée à bien. L'ancienne croix en fer forgé fut remise à sa place.

La grande rose de la façade dont l'architecture avait complètement disparu, fut reconstituée d'après celle de l'église de la Maigrange, en considération des similitudes architecturales des deux monuments.

La restauration de l'église terminée, on entreprit celle du cloître, en 1910. Mais tandis que dans l'église on a reconstitué l'ancienne décoration, dans le cloître, sauf pour les sculptures, dont les plus détériorées ont été refaites, on n'a fait que mettre au jour les vestiges d'ornementation primitive qui s'étaient conservés sous les badigeonnages ultérieurs.

Neuveville. — Canton de Berne. — En restaurant l'église de cette petite ville on a mis à jour des fresques dont les unes, qui figurent de simples ornements géométriques, remontent au XIIe siècle, tandis que les autres, qui représentent les quatre Evangélistes entourés d'anges, sont du XIIIe siècle. Elles sont dans un assez bon état de conservation, ce qui ajoute à leur intérêt.



BIBLIOGRAPHIE

GILLET (Louis), **Histoire artistique des Ordres Mendiants. Étude sur l'art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècle.** Paris, Laurens, 1912, in-8°, VIII-376 p., 12 pl.

M. Gillet a réuni dans ce volume les dix conférences qu'il a faites sur les Ordres mendiants sous les auspices de la Société de Saint-Jean, pour la propagation de l'art religieux. Les Ordres mendiants ont-ils eu quelque influence sur le développement de l'art chrétien et dans quel sens s'est-elle exercée ? Telle est l'importante question qui donne une unité à ces dix chapitres remplis de faits intéressants et présentés avec un esprit vraiment critique, qui ne fait nul tort à une conviction profonde. L'auteur commence par établir que si l'influence directe de saint François ou de saint Dominique sur l'art est nulle, « leur action est au contraire considérable si l'on veut bien admettre « qu'elle s'est développée en fonction du temps et « par l'intermédiaire d'une famille humaine ». C'est ainsi que ces églises qui paraissent aller à l'encontre des premiers règlements draconiens n'en ont pas moins gardé quelque chose de l'âme de ces fondateurs d'Ordres. La double basilique d'Assise, dérivée du style gothique cistercien, servit de type. M. Gillet fait l'apologie du gothique italien, si différent de l'architecture gothique ; il le défend avec éloquence du reproche de n'être pas chrétien et montre que ces églises, appropriées avant tout aux besoins de leurs constructeurs, étaient faites surtout pour la prédication. Une place à part est faite avec raison à la belle église, si audacieuse, des Jacobins de Toulouse.

L'esprit de saint François d'Assise, qui a réconcilié la nature et la religion, se fait sentir surtout dans la peinture. Les fresques de l'église d'Assise constituent dans l'art une véritable révolution, pour la première fois les peintres abandonnent les recettes et les formules toutes faites pour reconstituer l'existence d'un saint, mort à peine d'hier, au milieu du cadre réel de l'Italie contemporaine, entouré des représentants de toutes les classes, bourgeois, clercs, chevaliers avec leurs costumes et leurs manières d'être. Ce système créé à Assise a été appliqué par Giotto aux scènes de l'Évangile dans les fresques immortelles de l'Arena.

Bientôt l'art tout entier se transforme sous l'influence des mendiants. C'est à eux que l'on doit les deux livres qui ont agi le plus sur la forme nouvelle que prend la pieté, les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* attribuées à saint Bonaventure et la *Légende Dorée* du dominicain Jacques de Voragine. Comme l'a montré M. Mâle, ce ne fut qu'au XIVe et surtout au XVe siècle que l'influence de ces deux livres se fit sentir sur l'art, peut-être en partie par l'intermédiaire des mystères dramatiques. M. Gillet a d'ailleurs une tendance à restreindre cette part faite à l'influence du théâtre (par exemple en ce qui concerne l'origine des Saints Sépulcres, qui seraient une création des confréries).

La Renaissance et la Réforme vinrent compromettre l'œuvre des mendiants. Dans un chapitre fort attachant M. Gillet montre d'abord les mendiants s'associant à la Renaissance et y collaborant avec Fra Angelico ou Fra Francisco Colonna, l'auteur du *Songe de Poliphile*. Lorsque, soucieux de réagir contre ce retour du paganisme, ils voulurent se défendre, il était trop tard et leur champion, Savonarole, était vaincu d'avance. L'esprit qui animait les ordres franciscain et dominicain ne disparut pas cependant et, dans un dernier chapitre, M. Gillet établit tout ce que lui doivent les Jésuites. Entre les *Exercitia* et les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* les rapports semblent certains. Les églises des jésuites procèdent directement des églises franciscaines. On trouvera peut-être M. Gillet un peu indulgent pour le décor exubérant du style baroque. Il est impossible de nier en revanche les rapports étroits qui unissent les spéculations des *Exercitia* à la peinture religieuse du XVIIe siècle. En dernière analyse c'est l'esprit des ordres mendiants qui survit et dont on peut suivre les traces chez Rubens ou chez Murillo. Sans accepter toutes les conclusions auxquelles aboutit M. Gillet, on ne peut que reconnaître l'intérêt des problèmes qu'il a soulevés et des efforts qu'il a faits pour les résoudre.

Louis Bréhier.

HARDY (Georges) et GANDILHON (Alfred) **Bourges et les abbayes et châteaux du Berry.** Paris, H. Laurens, 1912, in-4°, 164 p., 124 fig. (Les villes d'art célèbres.)

Bourges est certainement une des villes les plus riches de France en souvenirs de toutes sortes et peut-être celle qui a conservé le plus bel ensemble artistique, témoin de sa splendeur. MM. Hardy et Gandilhon lui ont consacré une excellente monographie, agréable à lire et joliment illustrée. Ils en ont étudié les monuments par époques en s'efforçant de reconstituer ceux dont il ne subsiste que des fragments. Après avoir étudié Avaricum, la

Bourges romaine, ils décrivent la cathédrale, ses magnifiques sculptures, auxquelles la *Revue* vient de consacrer son premier supplément[1], ses vitraux. Dans un autre chapitre, les auteurs ont étudié Bourges aux temps du duc Jean et de Jacques Cœur : les monuments qui restent de cette époque sont des chefs-d'œuvre : la Sainte-Chapelle et le Palais, l'Hôtel de Jacques Cœur, l'ancien Hôtel de ville. La Renaissance a laissé également à Bourges quelques morceaux remarquables : les Hôtels Cujas et Lallement, plusieurs vieilles maisons fort curieuses, l'Hôtel-Dieu et de belles églises, comme la Chapelle de l'Annonciade, les Carmes, Notre-Dame, Saint-Bonnet, qui mériterait une longue monographie. Cette description historique et artistique de la ville se termine par un chapitre sur les vieux hôtels, l'archevêché, le bâtiment, les constructions diverses, élevées au XVIIe, au XVIIIe et au XIXe siècle.

La prospérité de la ville s'est étendue au pays avoisinant, et MM. Hardy et Gandillon ont eu l'heureuse idée de rattacher à Bourges des châteaux comme Meillant et Valençay, des abbayes comme Plaimpied, Massay, Saint-Satur, et Noirlac, dont les constructions, sévères et nues, l'église grande comme une cathédrale et le cloître si pittoresque sont un des meilleurs types de l'architecture cistercienne en France.

Bourges avait sa place marquée dans la Collection des villes d'art célèbres, et le beau volume de MM. Hardy et Gandillon répond très justement à ce but.

Marcel AUBERT.

LEMONON (ERNEST). **Naples et son golfe.** Paris, H. Laurens, 1912. in-4°, 172 p., 121 fig. (Les villes d'art célèbres.)

Pour le voyageur, Naples vaut surtout par son soleil et sa lumière, par son admirable situation au bord du golfe bleu, et aussi par ses ruines antiques et les souvenirs qui s'y rattachent : Pouzzoles, Baïa, Cumes, Capri, Sorrente, Herculanum, Pompéï ; quelques-uns ont été intéressés par ses monuments baroques, ses toiles et ses objets d'art du XVIIIe siècle, mais bien peu se souviennent de ses richesses du moyen âge, du XVe et du XVIe siècle ; et c'est justement le mérite de M. Lémonon d'avoir mis en valeur des monuments comme San Lorenzo, une des premières églises édifiées par les Angevins, le dôme, construit par un architecte français, peut-être Pierre d'Angicourt, Santa Chiara, commencée en 1310, sur les ordres du roi Robert d'Anjou, et où se trouvent un grand nombre de tombeaux du XIVe siècle, œuvres de florentins, comme celui du roi Robert, ceux de la duchesse de Duras et de la reine Marie, et d'avoir attiré l'attention sur les grandes fresques de Santa Maria donna Regina, l'Incoronata et l'Annunziata, exécutées sous l'influence des fresques aujourd'hui disparues, peintes par Giotto à Naples de 1329 à 1332. Les monuments de la Renaissance [illegible] heureux à Naples et quelques-uns du commencement du XVIe : le triomphe d'Aragon et les belles portes de Guglielmo Monaco, qui, [illegible] de l'Arc de triomphe, forment l'entrée du Castel Nuovo (1462-1465) sont remarquables. M. Lémonon étudie encore les chefs-d'œuvre de la Haute-Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècle, et termine par un pittoresque chapitre sur les « rives enchanteresses du golfe » de Naples.

H. [illegible]

De Nederlandsche Monumenten van geschiedenis en kunst. Deel I : de provincie Noordbrabant. Eerste stuk : de voormalige baronie van Breda. Utrecht, Oostthoek, 1912, gr. in-8°, XVIII-396 p.

Ce beau volume est le premier d'un Inventaire raisonné des richesses d'art du royaume des Pays-Bas, qui sera dressé par une Commission instituée à cet effet en 1903. Dans la préface, la Commission donne quelques explications : les descriptions des monuments ont été faites d'après un schéma, analogue à celui adopté pour l'Allemagne en 1902 par une réunion d'archéologues, architectes et conservateurs provinciaux des monuments d'art. Sur deux points, la Commission s'est écartée du plan allemand : d'abord elle exclut la description des objets usuels et modernes qui rentrent dans la catégorie « art populaire » ; puis en règle générale, elle se borne à renvoyer, pour l'histoire des monuments, aux sources imprimées, sans exiger, ainsi que le font les Allemands, des renvois détaillés aux fonds d'archives. Elle s'abstient également de donner des aperçus d'ensemble sur l'art d'une région, comme on en trouve dans la *Oesterreichische Kunsttopographie*.

Pour chaque région, les descriptions des monuments sont faites commune par commune, dans l'ordre suivant : 1° monuments militaires, 2° monuments ecclésiastiques, etc. Une notice générale est mise en tête de la description de chaque commune ; les communes sont classées par ordre alphabétique. Les descriptions très techniques, très détaillées, donnent des notions sur le passé du monument, avec reproduction des gravures ou dessins anciens. On rappelle l'existence des monuments disparus et on reproduit les images anciennes qui les représentent, si elles existent. L'auteur responsable de [illegible] M. J. [illegible] préface qu'il renonce à tout droit de propriété littéraire au profit de ceux qui croiront pouvoir présenter les faits qu'il renferme d'une façon plus abor-

1. Amédée Bonnet, *Les sculptures du portail occidental de la cathédrale de Bourges*. Paris, H. Champion, 1912, in-fol., 159 p., 12 pl. (fol. lg.). (Supplément de la *Revue de l'Art chrétien*.)

dable au grand public : il appelle particulièrement sur ce premier tome et sur ceux qui suivront l'attention du corps enseignant pour en répandre le contenu.

L'exécution matérielle du volume — texte, planches, cartes — donne une idée des plus favorables de l'état actuel de l'industrie du livre en Hollande.

G. Huet.

LAURENT (Marcel). **L'art chrétien primitif.** Bruxelles, Vromant, 1911, 2 vol. in-8°, 64 pl. et 16 fig.

M. Marcel Laurent, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Liège, vient de publier une série de leçons élémentaires où il s'était efforcé d'exposer sommairement l'état de la science sur les problèmes les plus importants de l'art chrétien primitif et de mettre en lumière ce qui était le plus utile à connaître tant pour aborder des études personnelles que pour acquérir sur la période d'art étudiée des notions assez complètes. « C'est l'histoire de l'art chrétien, dit l'auteur, non l'archéologie chrétienne, à proprement parler, que nous étudions : c'est pourquoi les descriptions tiennent dans nos chapitres une large place, comme aussi les considérations purement esthétiques. Nous nous plaisons à croire, cependant, que l'archéologie n'a cessé d'inspirer tout ce que nous avons écrit. C'est ainsi que nous n'avons pas reculé devant l'exposé de bien des questions où l'érudition joue le premier rôle, ayant à cœur, il est vrai, de conserver à cet ouvrage de vulgarisation son caractère élémentaire, mais soucieux aussi de ne pas duper nos lecteurs par une apparente simplicité. »

Les deux volumes de M. Laurent sont abondamment illustrés par des planches hors texte et par des figures. Le premier traite de l'art chrétien en Occident : l'art des catacombes (peintures, symbolisme), statues et sarcophages, églises et baptistères ; dans le second, l'auteur étudie encore l'art chrétien en Occident (la mosaïque et les arts industriels), et surtout l'art chrétien primitif en Orient : les origines de l'art byzantin, les arts décoratifs en Orient, Ravenne, l'art préroman. Chaque chapitre est accompagné d'une copieuse bibliographie, avec observations critiques, ce qui est infiniment précieux. L'ouvrage sera donc très utile aux personnes qui voudront pousser plus avant leurs études sur l'art chrétien des premiers siècles. Il est en outre, pour celles qui sont peu initiées à ces époques reculées, d'une lecture très agréable et d'une compréhension facile. Ce manuel rendra beaucoup de services et assurément il mérite d'être répandu et connu.

A. B.

PORTER (Arthur Kingsley). **The construction of lombard and gothic vaults.** New-Haven, Yale university press, 1912, in-4°, 29 p., 63 fig.

Après avoir montré l'importance de la croisée d'ogives dans l'architecture gothique, M. Porter se propose de rechercher l'origine de ce système de voûtes, et la raison de son succès. Pour M. Porter les avantages de la voûte d'ogives ne sont pas d'ordre esthétique, ce que nous croyons volontiers, ils ne sont pas structuraux, ils sont uniquement d'ordre économique. Tandis que les autres voûtes nécessitaient de puissants et coûteux échafaudages, celle-ci ne réclamait qu'un léger cintrage sous les arcs diagonaux ; les voûtes bombées pouvaient ainsi être montées sans échafaudage. Ce n'est pas seulement dans l'Ile de France, mais en Lombardie, qu'apparaît dans la construction de la voûte d'ogives, le dessein d'économiser les échafaudages ; et dans ce dernier pays, on peut même remarquer que dans les endroits où le bois est abondant, on rencontre les voûtes construites sur cintre, dans les plaines de la Lombardie, où il est rare, on rencontre les voûtes d'ogives. Telle est la thèse de M. Porter. Il nous semble bien difficile de ne pas donner à la naissance et à l'expansion de la voûte d'ogives une raison de construction, bien plutôt qu'une raison économique, et je ne crois pas que la démonstration de M. Porter parviendra à convaincre les architectes et les archéologues qui savent combien la voûte d'ogives, facile à construire, simple, élastique, où toutes les poussées sont reportées sur quatre points bien définis, répondait aux desiderata des architectes du moyen âge. Elle permettait de voûter de larges espaces, des surfaces irrégulières, de diminuer l'épaisseur des murs goutterots et d'y percer des fenêtres plus grandes, et ces raisons me paraissent bien valoir l'économie, causée par la suppression des échafaudages, du bois dont les architectes n'étaient guère avares, dans la construction de leurs magnifiques charpentes, par exemple. La thèse hardie et peut-être un peu aventurée de M. Porter est accompagnée d'un grand nombre de photographies dont quelques-unes sont intéressantes.

Marcel Aubert.

GOBILLOT (Abbé Ph.). **Les tours de la cathédrale de Clermont.** Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8°, 31 p. Extrait du *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne, 1911.*)

Le transept de la cathédrale de Clermont est aujourd'hui flanqué de quatre tours dont une seule, la tour de la Bayette, se détache nettement de la masse de l'église. Des auteurs qui se sont occupés de la cathédrale, les uns pensent que ces tours ont toujours été ainsi disposées, d'autres qu'avant la Révolution, les quatre tours s'élevaient à la hauteur

de la balustrade de la Bayette, deux au nord, deux au sud. M. Du Ranquet s'est rallié à cette opinion et a apporté plusieurs arguments intéressants[1]. M. l'abbé Gobillot, reprenant la question qu'il n'avait fait qu'effleurer dans un récent travail sur la cathédrale de Clermont, montre par une argumentation très serrée, et en s'appuyant sur les textes imprimés, les sources manuscrites et les vues anciennes qu'il devait y avoir avant la Révolution, deux tours au transept, l'une au nord, l'autre au midi.

R.

JUSSELIN (Maurice). **Vieilles maisons chartraines.** Chartres, 1912, in-8°, 80 p. pl. et fig. (Extrait de la *Revue des archives historiques du diocèse de Chartres*, 1912.)

Reprenant l'article très documenté qu'il a publié dans le *Bulletin monumental*, M. Maurice Jusselin, archiviste d'Eure-et-Loir, vient de publier, avec des pièces justificatives et de bonnes illustrations, un petit volume sur trois vieilles maisons chartraines, la Maison du Parvis-Notre-Dame, la Maison aux Bretons, la Maison du chanoine Plumé. Nous avons publié dans la *Revue* un article sur la Maison du Parvis-Notre-Dame et sur ses merveilleuses sculptures qui furent découvertes au cours d'un ravalement, et les lecteurs de la *Revue* savent tout l'intérêt que présente cette maison. M. Jusselin publie à l'aide des pièces conservées aux Archives départementales, l'histoire de cette maison depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours ; il étudie en même temps tout le pâté des vieilles maisons qui se trouvait en face de la cathédrale, et dont la maison du Parvis reste un des seuls et des plus magnifiques témoins. La maison aux Bretons que M. De Lépinoy avait identifiée avec la maison du Parvis à la date de 1503, n'était pas du tout située en cet endroit mais bien au coin de la rue Percheronne et de la rue d'Alger ; elle était fortifiée et renforçait le mur d'enceinte du cloître. La maison de Pierre Plumé n'était pas non plus située au point où le pensaient Lecocq et après lui Lépinois, à l'angle de la rue de l'Hôtel-Dieu en face le clocher sud de la cathédrale, mais bien à l'extrémité opposée de cette même rue, au coin de la rue Percheronne, à l'emplacement de l'Ancien Cercle Chartrain.

M. A.

PANNIER (Jacques). **Un architecte français au commencement du XVIIe siècle. Salomon de Brosse.** Paris, Ch. Eggimann, 1911, in-8°, plans et fig.

Nous devons féliciter M. Jacques Pannier d'avoir consacré un ouvrage documenté à un architecte qui jusqu'ici n'avait fait l'objet d'aucune étude complète. Le livre qui vient de paraître met en pleine lumière le talent incontestable de Salomon de Brosse. La première partie se rapporte à la vie de l'architecte et la seconde à la description et à l'appréciation de ses travaux.

Salomon de Brosse fut « un des meilleurs continuateurs de la tradition française ». Ses œuvres marquent bien la transition entre le XVIe siècle auquel il appartient par sa naissance, par ses maîtres, par la première partie de sa vie, et le XVIIe où se déroule la seconde période de son existence, si riche en chefs-d'œuvre.

Parmi les constructions qu'on peut attribuer d'une façon certaine à de Brosse, citons à Paris, le portail de l'hôtel de Soissons et l'hôtel de Bouillon, démoli ; le château de Coulommiers, construit à partir de 1613, également détruit ; le château de Monceaux (agrandissements achevés vers 1610) ; le palais du Luxembourg (1613-1624) [illegible] primitifs du château de Versailles (de 1624 à 1626) ; la grande salle du Palais de justice à Paris, reconstruite de 1618 à 1624 ; le Palais de [illegible] nes, commencé en 1618 ; le portail de l'église Saint-Gervais à Paris (1609-1616). Cette dernière œuvre est la seule de notre architecte qui ait subsisté jusqu'à nos jours absolument intacte. Elle est inspirée de la façade de l'église du Gesù à Rome, élevée par Giacomo Barozzio dit Vignola et terminée par Jacques de la Porte (Giacomo della Porta). M. Pannier montre en outre avec raison que Salomon de Brosse s'est souvenu du portail du château d'Anet.

De Brosse a encore élevé le temple de Charenton (1623-1624), dont il ne reste que les fondations, l'aqueduc d'Arcueil (1613-1616) et la fontaine de Médicis, au jardin du Luxembourg (avant 1624). Enfin on lui a attribué sans preuves suffisantes l'église des Capucins, à Coulommiers, et le monastère des Feuillants, à Blérancourt.

M. Pannier a défini ainsi les caractères de l'œuvre de de Brosse : « Une forte éducation théorique et surtout pratique, un profond respect pour les principes de l'antiquité classique, joint à une grande connaissance des maîtres de la Renaissance ; une certaine influence de l'Italie, mais surtout une compréhension parfaite des exigences du goût français, une extrême habileté à approprier les types grecs et italiens aux besoins d'un climat moins chaud et plus humide, une synthèse merveilleuse des principales qualités du génie national, à cette époque intermédiaire entre la grâce un peu fantaisiste du XVIe siècle et la majesté un peu froide du XVIIe. »

L'ouvrage se termine par des pièces justificatives extraites des archives du musée Condé à Chantilly, de Verneuil-sur-Oise, de Florence, de Rennes, etc., et par un tableau généalogique de la famille de Brosse, montrant ses alliances avec les Du Cerceau. Nous souhaitons à ce volume tout le succès qu'il mérite réellement.

A. B.

1 *La Cathédrale de Clermont [illegible] la charpente*. Clermont, 1911, in-8°.

CASIER (Jos.). **Notes à propos d'un monument funéraire tournaisien.** Anvers, 1912, in-8°, 7 p., 1 pl. (Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.*)

M. C., après un rapide aperçu sur la sculpture funéraire tournaisienne, décrit le monument de Jacques le Louchier et de Jeanne Villain, exposé à Tournai en 1911. Au centre, la Vierge tenant l'Enfant Jésus est assise sur un trône ; à droite et à gauche sont une femme et un homme à genoux, les mains jointes ; derrière ce dernier, un enfant, également à genoux. Une ample courtine, retenue par des crochets auxquels pendent les écus des Le Louchier et des Villain occupe le fond de la scène. Ce beau monument appartient aujourd'hui au couvent des Clarisses de Tournai ; il provient de l'ancien couvent des Récollets de cette même ville.

R.

MESTRAL COMBREMONT (Victor de). **La sculpture à l'église de Brou.** Paris, Ch. Massin, 1912, album de 46 pl. avec une notice de 8 pages et un plan.

L'église de Brou, où reposent sous des monuments fastueux et admirablement conservés, le duc de Savoie, Philibert le Beau, sa mère, Marguerite de Bourbon et sa femme Marguerite d'Autriche, est loin d'être un monument ignoré ou méconnu. Il en est peu de plus célèbres, peu dont l'histoire nous apparaisse plus clairement, presque au jour le jour. D'excellents travaux ont débrouillé ou résumé cette histoire, et notamment la très exacte et intelligente petite monographie que M. le Dr Victor Nodet, après maints autres travaux de détails, lui a consacrée dans la collection que dirige M. E. Lefèvre-Pontalis. Il n'en est pas moins précieux de pouvoir compléter la documentation graphique, forcément un peu restreinte, d'un ouvrage de ce genre par le bel album que M. de Mestral vient d'exécuter en magnifiques clichés et de faire éditer chez M. Massin. Ce précieux recueil de documents est conçu surtout au point de vue de la sculpture décorative dont les détails abondants et variés se révèlent en d'excellentes planches ; peut-être lui reprocherions-nous d'avoir un peu négligé la statuaire proprement dite. Il est fâcheux surtout que l'auteur n'ait pu profiter du moment où les tombeaux furent dégagés de leurs grilles. Les lourdes cages d'autrefois ont été remplacées, par les soins des Monuments historiques, par des balustrades plus élégantes. Mais celles-ci, nécessaire protection, coupent encore fâcheusement les monuments pour l'œil comme pour l'objectif.

Paul Vitry.

MADER (Felix). **Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch.** *Die Christliche Kunst*, mai 1912, p. 216-222, 5 fig.

M. Felix Mader étudie l'intéressant retable sculpté de Daniel Mauch dans la petite église de Bieselbach, non loin d'Augsbourg. L'œuvre est signée ; elle mesure 2 m. 20 en hauteur, 2 m. 50 en largeur, en y comprenant les volets ouverts ; placée autrefois au château de Horgau près de Bieselbach, elle n'est entrée qu'en 1756 dans l'église où elle se trouve ; ainsi en témoigne une inscription taillée au dos de la prédelle.

Le retable est consacré à la famille de la Vierge : on y retrouve sainte Anne, Joachim, Cléophas, Salomée, les Marie et leurs enfants, la Vierge Marie et l'Enfant-Dieu.

On connaît de Daniel Mauch trois autres œuvres, l'une au Bayerische National-Museum (salle 19), l'autre au Musée de Berlin, la troisième à la Chapelle Saint-Laurent de Rottweil. Toutes représentent le même sujet avec des variantes peu importantes.

Jos. Casier.

GREGOROVIUS (Ferdinand). **Die Grabdenkmäler der Päpste. Marksteine der Geschichte des Papsttums,** 3e édit., publ. par Fritz Schillmann. Leipzig, F.-A. Brockhaus, 1911, in-8°, 120 p. et 73 fig.

La première édition du petit volume de F. Gregorovius sur les tombeaux des papes a paru en 1856 et la seconde en 1880. Celle qui vient d'être publiée par M. Schillmann tient compte des nouvelles recherches sur l'histoire de l'art et de plus comporte une illustration assez abondante. Les figures pourront paraître un peu petites, mais il ne faut pas oublier qu'elles sont là à titre de memorandum et d'indication. Elles permettent fort bien de suivre l'évolution de l'art funéraire depuis les catacombes jusqu'à nos jours : catacombes de Saint-Calixte, sarcophages des cryptes de Saint-Pierre de Rome (de Grégoire V, Hadrien IV, Boniface VIII, Urbain VI, Nicolas V, Calixte III, Paul II, Marcellus II), tombeaux d'Avignon (de Jean XXII, Benoît XII, Innocent VI), de la basilique de Saint-Pierre de Rome (de Sixte IV, Innocent VIII, Paul III, etc.) et de tant d'autres églises, aussi bien à Rome que dans le reste de l'Italie.

L'ouvrage se termine par une liste alphabétique des papes, avec l'indication des pages où leurs tombeaux sont décrits, et par des index des noms d'artistes et des noms de lieux. Nous recommandons tout particulièrement à ceux qui entreprendront un voyage en Italie ce guide commode et bien présenté.

A. B.

REYMOND (Marcel). **Le Bernin.** — ALFRED PICHON. **Fra Angelico.** Paris, Plon-Nourrit, 1911 et 1912, in-8°, pl. (Collection *Les Maîtres de l'art*).

M. Marcel Reymond dans son livre sur le Bernin essaie de réhabiliter la mémoire d'un artiste qu'il fut longtemps de mode de décrier et qu'on considéra comme un esprit d'un goût corrompu, ayant perdu l'art par ses extravagances et ses nouveautés vicieuses, et comme un des maîtres les plus néfastes. « Nous voudrions, dit l'auteur, contribuer à réparer une telle injustice et montrer que le Bernin fut un admirable artiste, également intéressant par la beauté, la variété et la nouveauté de ses œuvres, le plus grand génie que l'Italie ait connu depuis Michel-Ange. » Le Bernin a vécu 82 ans : dès l'âge de 12 ans il a commencé à sculpter. Il fut l'ami intime de huit papes qui tous lui commandèrent des œuvres colossales, à tel point que Rome est, on peut dire, la ville du Bernin. Sans doute, pour cette tâche immense, il a eu une armée de collaborateurs, mais il n'eut jamais une minute de repos, toujours en quête qu'il était de nouveautés audacieuses. M. Reymond résume : tout les particularités de son art : « une profonde connaissance de l'antiquité alliée à une observation très précise de la nature, une maîtrise incomparable dans l'art du portrait, le charme de ses figures de femmes et de petits enfants, la beauté des nus, la vivacité des expressions allant jusqu'aux drames les plus émouvants des ardeurs religieuses, l'art de composer, de grouper les figures, sa prodigieuse faculté créatrice qui lui permit de tout tenter. » Certes on ne saurait nier les défauts que trahissent certaines de ses œuvres et qui ne sont que l'exagération de ses qualités. « Il se laisse entraîner et trahir par sa science, par ses désirs de nouveauté, par l'audace de ses visées et par son manque de simplicité », mais il faut reconnaître en lui un grand génie amoureux de la nature et de la beauté.

L'œuvre du divin Fra Angelico n'avait pas été jusqu'ici, en France, l'objet d'une étude d'ensemble. M. Henry Cochin n'avait étudié dans l'artiste que le saint. Voici fort heureusement une monographie critique due à la plume autorisée de M. Alfred Pichon. L'auteur y a associé l'étude du saint et celle de l'artiste, deux choses qui se pénètrent et s'expliquent l'une l'autre, et montré à la fois en Fra Angelico « l'Italien de la Renaissance qui, au sortir du giottisme, s'éprend de beauté nouvelle, et l'âme illuminée dont les saintes émotions transparaissent sous chaque œuvre d'une façon si naïve et si charmante ». Il nous a exposé l'histoire de la vie et de l'œuvre du grand peintre d'une manière plus claire et plus scientifique qu'elle n'était encore. Fra Angelico dont l'existence fut admirable par son unité et son mouvement, a dessiné des têtes d'une vérité et d'une beauté qu'on ne surpassera peut-être jamais ; ses peintures sont d'une exquise couleur et d'une harmonie parfaite. Que d'étonnants progrès, en outre, il a accomplis ! Parti du giottisme et de la miniature, il s'achemine vers la Renaissance : « il fortifie son modelé, redresse sa perspective, ose les plus difficiles raccourcis, étudie le nu, pare ses tableaux d'architectures plus riches et plus pures, ouvre une voie inexplorée encore par l'imitation de paysages vrais dont les couleurs fuient, conquiert toujours plus de force et toujours plus d'ampleur. » Fra Angelico, en mourant, laissait plusieurs élèves, Dominico di Michelino, Zanobi Strozzi, Benozzo Gozzoli et Alessio Baldovinetti. Son influence s'exerça en outre sur Domenico Veneziano et Filippo Lippi. Ce dernier lui doit beaucoup et on ne saurait nier que plus d'un ange, plus d'une Vierge agenouillée dessinée par ce maître ne rappelle le souvenir de l'incomparable maître angélique.

A. B.

VITRY (Paul). **Carpeaux.** Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912, in-12, 112 p., 48 pl. (*L'art de notre temps*).

Le dernier volume paru de cette jolie collection est consacré à Carpeaux ; les notices qui accompagnent les planches ont été rédigées par MM. Jean Laran et Georges Le Bas ; elles sont précédées d'une excellente introduction de M. Paul Vitry. Parmi les œuvres religieuses de Carpeaux qui constituent un ensemble assez important, nous noterons un *Crucifix* de plâtre de la collection Sarazin, exécuté par Carpeaux vers la fin de sa vie : la figure tourmentée du Christ est le symbole des tortures physiques et morales qui allaient bientôt emporter l'artiste.

M. A.

Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, herausgegeben von Dr. Georg LEIDINGER. München, Rieder, 1912, in-fol.

On sait quelle magnifique série de manuscrits à miniatures renferme la Bibliothèque de Münich et [illegible] Georg Leidinger. En 1899, le photographe Carl Teufel avait déjà entrepris, sur les indications du Directeur Von Laubmann, une série de photographies des trésors de la Bibliothèque. A la suite du IX[illegible] qui se tint à Munich, en 1909, il fut décidé de publier la reproduction des miniatures des principaux manuscrits. Le premier fascicule de la série vient de paraître. Il est consacré à l' « Evangéliaire de l'Empereur Otton III ». Une courte introduction sur l'histoire et la composition du manuscrit précède la table des planches, qui comprend avec l'indication, [illegible]

très précise des ouvrages où a été étudiée la page reproduite. Les planches sont bien tirées en similigravures et à grande échelle. Ces publications rendront les plus grands services à l'histoire de l'art et à l'étude de l'iconographie. Des particuliers, des sociétés se sont préoccupés de reproduire ces manuscrits qui, cachés dans les Bibliothèques, sont à la merci d'un incendie. Le but est double : mettre ces richesses à la portée de tous les travailleurs, et empêcher si elles venaient à disparaître, que leur souvenir en soit à tout jamais perdu. Nous ne saurions trop encourager ces publications. R.

RUBENS (P.-P.). **L'œuvre du Maître.** Paris, Hachette, 1912, in-8°, 551 fig. *Les Classiques de l'Art.*

En raison de l'importance et du nombre des tableaux du grand artiste flamand, ce nouveau volume des *Classiques de l'Art* compte avec l'introduction, les notes et les tables 35 et 523 pages. Les reproductions sont pour la plupart excellentes et vraiment des recueils de ce genre fournissent aux travailleurs des éléments de comparaisons et des moyens d'informations infiniment précieux. La vie et l'œuvre de Rubens sont retracés en une trentaine de pages d'une façon très suffisante et très claire. Les planches sont suivies d' « éclaircissements » se rapportant aux tableaux, d'une table chronologique des œuvres du maître, de la liste des collections et des propriétaires des œuvres, et enfin d'un index ou classement des œuvres d'après la nature des sujets.

On sait que Rubens a abordé tous les genres : sujets religieux et mythologiques, allégories, fables, paysages, animaux et chasses, enfin portraits. C'est une vraie joie pour l'œil que de feuilleter le superbe recueil publié par la maison Hachette. On y saisit ce que ce génie avait de puissant et de prodigieux. Son œuvre est immense ; aucun peintre ne l'a égalé en nombre et en diversité. Sa vie même est un exemple peut-être unique de triomphe, de richesse et de bonheur. Il avait acquis une instruction très étendue. De Piles, au XVIIe siècle, ne disait-il pas : « Le plaisir que les grands avaient à causer avec lui était tel que le marquis de Spinola déclarait que Rubens avait reçu en partage des dons si nombreux qu'à son avis celui de la peinture était des moindres ».

Les tableaux religieux de Rubens forment une catégorie très importante et dont beaucoup sont universellement connus et appréciés. Nous en avons compté plus de deux cents. Les portraits arrivent au nombre de 130 environ.

Rubens mourut le 30 mai 1640, comblé d'honneurs. Ses funérailles furent dignes de lui ; la ville d'Anvers s'y associa tout entière. Son héritage fut partagé, ses collections dispersées, ses œuvres vendues. Cette dispersion précéda de peu celle de l'école anversoise. « Seule source de lumière, le peintre n'avait eu autour de lui que des reflets ; ils s'éteignirent, quand l'astre eut cessé de rayonner ».

R. N.

LAURENT (Marcel), **Les ivoires prégothiques conservés en Belgique.** Bruxelles, Vromant, 1912, in-8°, 157 p., 47 fig. (Réimprimé des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles.*)

Ce volume renferme une suite d'articles sur des ivoires des premiers siècles au XIIe siècle conservés en Belgique.

Le premier article est une étude des deux ivoires du Trésor de l'église Notre-Dame de Tongres et du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles représentant l'un saint Paul, l'autre saint Pierre. L'auteur les décrit avec soin, montre par une argumentation très serrée qu'ils doivent provenir d'Alexandrie comme les apôtres de la chaire de Ravennes auxquels ils sont apparentés, et décrit une série d'ivoires de la même famille.

Le diptyque de Genoels-Elderen, au musée du Cinquantenaire, est un des premiers essais de l'art septentrional cherchant à imiter l'orient ; il faut le rapprocher des miniatures Ada, influencées par l'Irlande et marquées de traits orientaux et notamment syriens ; il date du VIIIe-IXe siècle et a été exécuté dans la région rhénane.

Le diptyque, dit de saint Nicaise, à la cathédrale de Tournai et l'ivoire semblable du South-Kensington Museum datent de la fin du Xe siècle ou du début du XIe siècle ; ils ont subi l'influence des écoles de Saint-Gall et de Reichenau et ont dû être exécutés en Allemagne ou peut-être, selon l'hypothèse de Voege, à Tournai, dans un atelier influencé par Saint-Gall.

L'ivoire de Notger, à la Bibliothèque de l'Université de Liège, représente bien le célèbre évêque de Liège ; il date de la fin du Xe siècle et a peut-être été sculpté à Liège, sans qu'on puisse le rattacher aux autres œuvres d'art anciennes de cette époque.

M. Laurent étudie ensuite les deux peignes liturgiques du Musée du Cinquantenaire et les rapproche des beaux peignes de saint Héribert à Cologne, saint Loup à Sens et de saint Gauzelin à Nancy ; quatre ivoires carolingiens, du trésor de la collégiale de Tongres, du Musée du Cinquantenaire et du Musée archéologique de Tournai, de la cathédrale de Liège, où sont figurés dans les trois premiers la Crucifixion, dans le dernier trois résurrections miraculeuses du Christ ; un autel portatif de la cathédrale de Namur, œuvre française de la région chartraine, de la seconde moitié du XIIe siècle ; une plaque d'autel portatif, un petit bénitier et une châsse en ivoire du XIIe siècle conservés au Musée du Cinquantenaire ; un ivoire liégeois du XIIe siècle, et non du XIIIe, comme on l'a dit quel-

quefois, qui recouvre un Évangéliaire conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, mais provenant de l'Abbaye d'Afflighem, dont le trésor abondait en œuvres du pays de Liège.

Chacune de ces études est une excellente mise au point, complétée de considérations nouvelles, des travaux abondants qui ont été faits sur les ivoires anciens ; de bonnes reproductions à grande échelle des ivoires et des pièces justificatives permettent de suivre l'argumentation. M. A.

BRAUN (Joseph), S. J. **Handbuch der Paramentik.** Freiburg im Breisgau, Herder, 1912, in-8°, XII 292 p., fig.

Le P. J. Braun est particulièrement connu par ses grands travaux sur le vêtement liturgique en Orient et en Occident, sur les parements et ornements sacrés, et il vient de rendre un grand service aux travailleurs en publiant sur ce sujet un manuel où il a condensé le résultat de ses nombreuses études. La riche illustration a été heureusement choisie pour appuyer le texte et l'éclairer. Le volume se divise en quatre parties, la première sur la fabrication des parements, au point de vue technique, sur les différents points, les étoffes, leur restauration et leur entretien, sur les couleurs liturgiques et la symbolique du parement. La deuxième partie est une étude des différentes pièces du costume liturgique : parements de dessous et de dessus, de la main, du pied, de la tête. Chacun des articles fait l'objet d'une véritable notice comprenant l'explication du mot, l'emploi actuel et l'emploi ancien de l'objet ; sa forme actuelle, sa forme ancienne et l'évolution de celle-ci à celle-là ; ses principaux caractères ; la matière en laquelle il est fait ; sa signification symbolique.

Les articles de la troisième partie consacrée aux parements de l'autel, du tabernacle et des vases sacrés, des chapelles et des églises, sont traités avec le même soin et le même détail. La quatrième partie comprend des notices sur les divers parements qui n'ont pu rentrer dans les précédents chapitres : serviettes, voiles, étendards et dais. Un chapitre en appendice traite sommairement des parements et des vêtements sacrés dans le rite oriental.

On comprendra par cette rapide analyse tout l'intérêt de ce manuel, dans une branche de l'histoire de l'art, souvent trop négligée. M. A.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

1648. Aubert (Marcel). Senlis. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 144 p., 39 fig., 1 plan. (Petites monographies des grands édifices de la France.)

1649. Aubel (L.). Liturgique. (*Revue liturgique et benédictine*, 1911-1912, n° 6, p. 346-354.)

1650. Bernard (H.). Saint Mihiel. Trois édifices à classer comme monuments historiques. (*Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1912, avril, p. LIII-LIX, 6 pl.)

1651. Bevilacqua-Lazise (A.). Asti medioevale. Milano, E. Bonomi, 1912, in-24, XXXII p., 64 pl. 1 l. (L'Italia monumentale : collezione di monografie, n° 22.)

1652. Cochin (Claude). Notes sur l'histoire de la chapelle de Nicolas V au Vatican. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1912, février, p. 28-31.)

1653. Colson (O.). Saint Oremus de Herstal. (*Wallonia*, 1912, mai, p. 258-263, 1 fig.)

1654. Dehio (Georg). Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages f. Denkmalpflege bearb. V. Schluss. Bd. Nordwestdeutschland. Berlin, E. Wasmuth, 1912, in-8°, VIII-546 p., 1 carte, 6 m.

1655. Dictionnaire historique et archéologique de la Picardie. II. Arrondissement d'Amiens : cantons de Corbie, Hornoy et Molliens-Vidame. Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8°, 458 p., cartes. (Société des antiquaires de Picardie. Fondation Ledieu.)

1656. Dombart (Theodor). Das Doppelkreuz. (*Die christliche Kunst*, 1912, avril (I), p. 199-204, 8 fig.)

1657. Dy (G.). Une chapelle de la Vierge à Oisterwyk). (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, mars, p. 86-89, 4 fig.)

1658. Enlart (Camille). Conférence sur l'influence extérieure de l'art normand au moyen âge. Rouen, impr. de L. Gy, 1912, in-4°, 32 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Société normande de géographie*, 3e cahier de 1911.)

1659. Gendebien (Robert G.). L'art religieux. (*Durendal*, 1912, avril, p. 267-270.)

1660. Ghellinck Vaernewyck (Vicomte de). Rapport sur le Congrès archéologique de Reims, 19-28 juin 1911. (*Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1912, livr. 1-2, p. 103-164, 29 fig.)

1661. Ghellinck Vaernewyck (Vicomte de). Rapport sur le Congrès archéologique de Saumur et d'Angers, 13-21 juin 1910. (*Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1912, livr. 1-2, p. 5-102, 28 fig.)

1662. Gietmann (G.). Die Kunst der Katakomben erneuert zu Valkenburg in Holland. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (II), p. 246-249, 3 fig.)

1663. Goffin (V.). L'exposition des [illegible] du Hainaut à Charleroy. (*Les Arts [illegible] en Belgique*, t. V, (1911-1912), fasc. 4, p. 163-170, 3 pl.)

1664. [Golesco (G. de)]. L'art religieux au salon du printemps. (*Durendal*, 1912, avril, p. 393-395, 3 pl.)

1665. Gsell (Stéphane). Atlas archéologique de Algérie. Paris, Londonsing, 1912, in fol., 51 cartes et texte. 100 fr.

1666. Gundel (Blanka von). Kirche und Kunst des Mittelalters. (*Antiquitäten Zeitung*, 1912, 17 avril, p. 159-161.)

1667. Hasak (Max). Der Knick in der Längsachse mittelalterlichen Kirchen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 89-94.)

1668. Inscrizione (l') del campanile di S. Giusto. (*Archeografo Triestino*, 1911, t. VI, 3e série, p. 225-226, 1 fig.)

1669. Johnson (Wa.). Byways in British archaeology. New-York, Putnam, in-8°, 12-529 p., 3 s. 50.

1670. Kapfl (Joh. Ev.). Der Dom des hl. Stephan zu Passau in Vergangenheit u. Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands. Mit Orig-Zeichngn. des Verf. Regensburg, G. J. Manz, 1912, in-8°, VII-193 p., pl., fig. 4 m. 80.

1671. Klein (Jim). Ueber religiöse Kunst. (*Die Plastik*, 1912, mai, p. 38-40, 7 pl.)

1672. Kottmeier (Adf.). Führer durch die St. Michaeliskirche in Hildesheim. Mit 17 in den Text gedr. Abbildgn. u. 1 doppelseit. Lichtdr. des Deckengemäldes der Kirche. Hildesheim, H. Olms, 1912, in-8°, 34 p. 0 m. 30.

1673. Liste des monuments historiques du département du Nord. (*Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 609-626.)

1674. Marcus (E.). Flamische Künstler im Ausland. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 190-191.)

1675. Marty (E.). Archives des notaires de Rabastens. (*Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 6, p. 405-411.)

1676. Marucchi (Orazio). Christian epigraphy, an elementary treatise ; with a collection of ancient Christian inscriptions, mainly of Roman origin ; tr. by J. Armine Willis. New-York, Putnam, in-16, 12-460 p., pl. 3 s.

1677. Monceaux (P.). Timgad chrétien. (*Journal des Savants*, 1912, janvier, p. 20-74 ; février, p. 55-62.)

1678. Montecassino : descrizione. Roma, Desclée, 1912, in-16, 131 p.

1679. Moreau-Mélaton (Etienne). Fleurs et bouquets, étude sur le jeu d'arc dans l'arrondissement de Château-Thierry. Paris, Champion, 1912, in-8°, 460 p., 252 pl. et fig. 60 fr.

1680. Morin (D. G.). Les inscriptions dédicatoires des premières églises de Tegernsee sous l'abbé fondateur Adalbert. (*Revue bénédictine*, 1912, avril, p. 208-214.)

1681. Motta (Achille). L'abbazia monumentale di s. Maria di Vezzolano : memorie storico-religiose, artistiche. Torino, P. Celanza, 1912, in-8°, fig., 61 p., pl., fig. 11.

1682. Niffle-Anciaux. Repos de Jésus alias Jesueau. (*Annales de la Société archéologique de Namur*, 1912, t. XXX, 3e livr., p. 194-202, 1 pl.)

1683. Perrin (Sainte-Marie). La Basilique de Fourvière, son symbolisme. Lyon, E. Vitte, 1912, in-8°, 40 p., fig., pl.

1684. [P. G.]. Iets over kerkstijlen. De nieuwe kerk van Sint-Mariaburg. (*Ons Volk ontwaakt*, 1912, 30 mars, p. 153-155, 4 fig.)

1685. Regnault (Félix). Le réalisme pathologique dans nos églises gothiques. (*Aesculape*, 1912, mars, p. 53-55, 11 fig.)

1686. Ridder (Fr. de). Kroniekje van Cabbeeck of aanteekeningen nopens het klooster van S. Agnes te Thienen (Tirlemont). (*Hagelands Gedenkschriften*, 1910, fasc. 4, p. 177-190).

1687. Rock (L.). Oud wapenschilden en opschriften in S. Germanuskerk te Thienen (Tirlemont). (*Hagelands Gedenkschriften*, 1910, fasc. 4, p. 169-174.)

1688. Sachsen (Johann Georg, Herzog zù). Einige Kunstwerke in und bei Jerusalem. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 19-26, 5 fig.)

1689. Serra (Luigi). Urbino. Milano, E. Bonomi, 1912, in-24 XI p., 64 pl. 1 l. (L'Italia monumentale : collezione di monografie, n. 24.)

1690. Ströhl-Mödling (H. G.). Die Wappen der Ordensstifte in Tirol und Vorarlberg.. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 4, p. 193-233, 46 fig.)

1691. Tridenti (C.). La Basilica d'Assisi. Milano, E. Bonomi, 1912, in-24, XLII p., 64 pl., 1 l. (L'Italia monumentale : collezione di monografie, n° 25.)

1692. Ubell (Hermann). Neuerwerbungen des Museums Francisco Carolinum in Linz. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1912, fasc. 5, p. 296-313, 21 fig.)

1693. Witte (Fritz). Die Stellung der Kirche zur Modernen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 3-12.)

Architecture.

1694. Aimond (Ch.). L'église Saint-Etienne, ancienne collégiale Saint-Pierre de Bar-le-Duc. (*Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1911, p. 161-308, 8 fig., 13 pl.)

1695. Albe (Abbé). Notre-Dame de Rocamadour en Portugal. (*Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 1912, 4e livr., p. 569-622, 9 fig.)

1696. Astier (Abbé). Lempdes, ses églises et son pèlerinage à Notre-Dame de Bonne-Nouvelle. Cler-

mont-Ferrand, impr. de A. Dumond, 1912, in-8°, 246 p., fig.

1697. Bals (G.). O biserică a lui Radu cel Mare în Serbia la Lăpușna. Une église de Radu le Grand en Serbie à Lăpușna. (*Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 194-199, 9 fig, 3 pl. et relevés.)

1698. Bégule (Lucien). L'abbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne. Préface d'Edouard Vinard. Lyon, A. Rey, 1912, in-fol., v-133 p. fig., pl.

1699. Beltrami (Luca). Bramante a Milano (La cappella di s. Teodoro, Il monastero di s. Ambrogio): nuovi documenti. Milano, tip. U. Allegretti, 1912, in-8°, 20 p., fig.

1700. Bens (H.). Studienmeitzen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (I), p. 208-244.)

1701. Berthier (J. J.). Le couvent de Sainte-Sabine à Rome. Rome, coop. typ. Manuce, 1912, in-8°, xvi-764 p., pl.

1702. Bertoglio Pisani (N.). Il campanile di S. Marco risorto. (*Arte e storia*, 1912, mai, p. 137-138.)

1703. Bertoglio Pisani (N.). L'oratorio di Donato del Conte e la Chiesa di Vegano-Certosino. (*Arte e storia*, 1912, avril, p. 105-111.)

1704. Bideau (L.). Bellenaves. Les traces du passé (fin). (*Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1912, avril, p. 129-135, 1 pl.)

1705. Bosschers (Jan de). Oude gebouwen te Antwerpen. (*De Bouwgids*, 1912, mars, p. 57-62, 10 fig.)

1706. Braselmann (Alb.). Der Kirchenbau der Protestantismus des 17. u. 18. Jahrh. im Bergischen. Düsseldorf, L. Schwann, 1912, in-8°, xvii-91 p., 70 fig. et 4 pl. 3 m.

1707. Brébisson (E. de). Le Prieuré de Fossard en Moulicent (Orne) depuis 1150. Bellême, impr. de L. Levayer, 1912, in-8°, vi-26 p., fig.

1708. Bruloot (C.). St. Janskerk te Kortrijk. (*Ons Volk ountwaakt*, 1912, 6 janvier, p. 6-7, 3 fig.)

1709. Brutails (J. A.). Les vieilles églises de la Gironde. Bordeaux, Féret et fils, 1912, in-4°, 300 p., 400 fig., 16 pl. 25 fr.

1710. Büchling. Die Wiederherstellung der Johanneskirche in Herford. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 17 avril, p. 33-35, 6 fig.)

1711. Bustico (Guido). Il palazzo della fondazione Galetti di Domodossola. (*Emporium*, 1912, février, p. 152-158, 3 fig., 1 pl.)

1712. Campanile (Il) di s. Marco riedificato : studi, ricerche, relazioni. Venezia, tip. C. Ferrari, 1912, in-4°, xxi-333 p., fig.

1713. Cegaceanu (Sp.). Câteva chestiuni di architectura bisericească. [Quelques questions sur l'architecture ecclésiastique]. (*Revista pentru istoria, archeologie și filologie*, 1911, t. XII, 2e partie, p. 403-413, 7 fig.)

1714. Cegaceanu (Sp.). Câteva observațiuni despre basilicei cu baptisteriu de la Adam-Clisi. [Quelques observations sur la basilique et le baptistère d'Adam-Clisi]. (*Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 192-193.)

1715. Cerri (Léop.). L'architetto Rainaldo Santo e la cupola del duomo [di Piacenza]. Piacenza, stab. tip. Piacentino, 1912, in-16, 13 fr.

1716. Cuypers (Dr. P. F. J.). La restauration des monuments. (*L'art public*, 1912, n° IX-XII, 4 p., 3 pl.)

1717. Dartiguelongue (Abbé). Les Cloîtres et la cathédrale de Bayonne. Biarritz, impr. de E. Soulé, 1912, in-8°, 11 p.

1718. Des Marez (G.). L'abbaye de la Cambre. Bruxelles. (*Technhé*, 1911, 28 novembre, p. 441-452, 21 fig.)

1719. Doumic (Max). Nos églises en danger. IV. Dans la région du sud-ouest. (*Le Correspondant*, 1911, 10 juin, p. 940-952).

1720. Egée. Le monastère de Salles en Beaujolais. (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 136-141, 8 fig.)

1721. Fiocco (Giuseppe). La pittoria Bentivolesca in Ferrara. (*Bollettino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione*, 1912, mars, p. 115-119, pl.)

1722. Gall (Fried.). Studien zur [illegible] Chorumgängen. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 134-149, 2 pl., 2 plans.)

1723. Gheorghiu-Bumbești (N.). Biserica de la Bălănești. Tautul din Bălănești. [L'église du boyard « logofăt » [illegible] de Bălănești]. (*Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 3, p. 209-211, 9 fig., 1 pl. et 2 relevés.)

1724. Goilav (Gr.). Bisericele armene de prin Tsârile Române. [Les églises arméniennes des pays roumains]. (*Revista pentru istorie, archeologie și filologie*, 1911, t. XII, 2e partie, p. 45-[illegible] 1 fig.)

1725. Gussalli (Emilio). La chiesa di palazzo Pignano. (*Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 69-71, 9 fig.)

1726. [illegible] (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, février, p. 98-114 ; mars-avril, p. 148-154, 1 fig.)

1727. Hallays (André). Le sentiment religieux et [illegible] (*La Grande Revue*, 1912, [illegible])

1728. Haupt (Richard). Die Erfindung der deutschen und nordischen Backsteinbaukunst und ihre

Erfinder. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, mars-avril, p. 122-141, 31 fig.)

1729. Heins (Armand). A propos du « Beau pignon » XIVe siècle de la Byloque à Gand. (*Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1912, livr. 1, p. 91-96, 19 fig.)

1730. Huidobro (Luciano). Iglesia de Santo Toribio, Barrios de Bureba (Burgos). (*Boletin de la Sociedad castellana de Excursiones*, 1912, avril, p. 355-356, fig.)

1731. Huppertz (Andreas). Die Abteikirche zu Laach. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, mars-avril, p. 145-148.)

1732. Ivanow (J.). Asjénovata krjépost nad Stanimaka i Backovsknjat monastir. [La forteresse d'Assan près de Stanimaka et le monastère de Batchkovo]. (*Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, fasc. 2, p. 191-230, 4 fig.)

1733. Kingsley-Porter (Arthur). Santa Maria di Castello in Corneto. (*Arte e Storia*, 1912, mai, p. 139-151, 4 fig. ; juin, p. 169-179, 2 fig., 2 pl.)

1734. Leclère (Léon). Les églises romanes du centre et du sud de la France. (*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1912, avril, p. 529-564, 4 pl. à 8 fig.)

1735. Loukomskii (Gueorguii). Neskolko pamiatnikov arkhitektoury v Kozeletsé. [Quelques œuvres d'architecture à Kozèlets]. (*Starýé Gody*, 1912, mars, p. 29-37, 4 pl.)

1736. Maltry (Anton Ch. de). Die Alterthümer von Santa Croce. (*Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 15 janvier, p. 21-23.)

1737. Male (Emile). L'architecture romane, d'après un livre récent de M. R. de Lasteyrie. (*Gazette des Beaux Arts*, 1912, juin, p. 480-491, 5 fig.)

1738. Marquiset (G.). L'ancien couvent des Cordeliers de Laon. (*Bulletin de la Société archéologique de Laon*, 1912, t. XXXIV, p. 67-70, 1 pl.)

1739. Marucchi (O.). L'antica basilica di S. Crisogono in Trastevere recentemente scoperta sotto la chiesa attuale. (*Nuovo bullettino di Archeologia Cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 5-21, 1 pl.)

1740. Marzemin (Giuseppe). Arte retrospettiva : le abbazie Veneziane di S. Gregorio e dei SS. Ilario e Benedetto. (*Emporium*, 1912, avril, p. 269-285, 21 fig., 1 pl.)

1741. Marzemin (Giuseppe). Le abbazie veneziane dei SS. Ilario e Bendetto e di S. Gregorio. (*Nuovo archivio Veneto*, 1912, fasc. 1, p. 96-162, 4 pl. ; fasc. II, p. 351-407, 6 pl.)

1742. Muñoz (Antonio). Il ripristino della Chiesa di S. Maria Nuova di Viterbo e il S. Francesco di Vetralla. (*Bollettino d'Arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1912, avril, p. 121-146, 25 fig., 6 pl.)

1743. Nasturel (Général P. V.). Biserici, mânăstiri si schituri din Oltenia. [Eglises, monastères et chapelles d'Oltenia]. (*Revista pentru istorie, archeologie si filologie*, 1911, t. XII, 2e partie, p. 268-333, 51 fig., 4 plans.)

1744. Ongaro (Max). Come è caduto il campanile di S. Marco. (*Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 58-61, 3 fig.)

1745. Oulmont (Charles). Notes sur l'église de Rampillon. (*Revue archéologique*, 1912, mars-avril, p. 313-318, 7 fig.)

1746. Paquay (J.). Eglise Notre-Dame à Tongres. *Bulletin de la Société scientifique et littéraire de Limbourg*, 1911, t. XXIX, p. 81-275, 35 pl.)

1747. Parvan (V.). Cetatea Tropaeum. [La cité Tropaeum]. (*Buletinul comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 163-191, 18 fig., 1 carte, 24 plans et relevés.)

1748. Peyrac (Abbé G.). Monographie de l'église Saint-Arthémy de Blanzac, ancienne collégiale. Angoulême, impr. de M. Despujols, 1912, in-16, 20 p., pl.

1749. Pinder (Wilh.). Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 1912, in-8°. xvi-96 p., 96 fig. 1 m 80.

1750. Popescu-Bajenaru (I.). Un schit istoric in codrul Vlasiei. Schitul Balteni si vecinâtâtsile. [Une chapelle historique dans la forêt de Vlasia. La chapelle Bâlteni et ses environs]. (*Revista pentru istorie, archeologie si filologie*, 1911, t. XII, 2^e partie, p. 421-444, 2 fig., 3 pl.)

1751. Rahtgens (Hugo). Die Rekonstruktion des Stiftskirche zu Hochelten. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1912, mai-juin, p. 161-203, 32 fig.)

1752. Raynaud (Edmond). Les Templiers dans les Alpes-Maritimes. (*Nice historique*, 1912, janvier, p. 7-20, 1 fig.)

1753. Reiffenstein (Bruno). Wiener Kirchen. 1 Bd. Das Mittelalter u. die frühere Renaissance (bis um 1683). Wien, W. Fischer, 1912, in-8°, 14 p., 48 fig.

1754. Ricci (Corrado). Architettura barocca in Italia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-8°, xii-280 p., fig.

1755. Rivoira (G. T.). Antiquities of S. Andrews. (*The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 15-25, 3 pl.)

1756. Rottcher. Instandsetzungen an Kloster Chorin. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 8 mai, p. 41-43, 8 fig.)

1757. R. R. Luoghi romiti : San Pietro al monte sopro Civate. (*Emporium*, 1912, avril, p. 286-304, 17 fig., 5 pl.

1758. Sancho Pradilla (Gregorio). Monumentos historicos artisticos palentinos. La iglesia de Villamuriel. (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1912, avril, p. 342-349.)

1759. Schmidt (Otto Eduard). Der Dom zu Freiberg. Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung. Freiberg, Craz und Gerlach, 1912, gr. in-8°, 24 p., 16 fig. sur 10 pl. 1 m.

1760. Sentenach (N.). De Atienza a Arcobriga (suite). (*Boletin de la Sociedad espanola de Excursiones*, 1911, fasc. IV, p. 225-232, 2 pl.)

1761. Serdobrel et van Werveke. L'église Saint-Nicolas. *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1912, n° 3, p. 304-310.)

1762. Serra (Luigi). Il campanile risorto. (*Rassegna d'Arte*, avril-mai, p. 62-69, 58 fig., 1 pl.)

1763. Stiellen (Hugo). Drei Bauméister der Mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts. (*Die christliche Kunst*, 1912, avril (I), p. 184-199, 3 fig. et 43 portraits.)

1764. Thomas (E.). Le monastère de Saint Pierre de Salvetat près de Montdragon. *Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn*, 1911, n° 6, p. 378-386.)

1765. Van Gils (Jac.). Deux théories à propos de restauration. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 144-149, 2 fig.)

1766. Vier Kirchenerweiterungen und Anbauten. *Die christliche Kunst*, 1912, mai (I), p. 205-208, 9 fig., 2 plans.)

1767. Weber (Paul). Die Ausgrabungen im Kloster Herrenbreitungen an der Werra. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 177-184, 11 fig.)

1768. Weiss (Georg). Quellennachrichten aus Burgund über hölzerne Kirchenbauten in romanischer Zeit. (*Zeitschrift fur Geschichte der Architektur*, 1912, février, p. 114-115.)

1769. X. Die Stichting [illegible] Sint Liduan der Vlaamsche Gen[illegible] te Rome. *Ons Volk [illegible]*, 1912, 13 janvier, p. 16-17, 3 fig.)

1770. Zeller (Adolf). Die Wiederherstellung der Frauenberger Kirche (ehemalige Zisterzienser Nonnenklosterkirche Beatae Mariae Virginis), in Nordhausen am Harz. (*Die Denkmalpflege*, 1912, 7 avril, p. 37-39, 5 fig., 2 plans ; 8 mai, p. 46-48.)

*Cf. aussi n*os 1648, 1650, 1657.

Sculpture.

1771. Aenz (Ludwig). Wendelin und Wendepaul. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 69-80, 21 fig. ; mars, col. 103-114, 45 fig.)

1772. Bium (Walter). Eine Denkschrift zu der Sebastian von Mentler [illegible] *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, avril, p. 171-174, 4 fig.)

1773. Bossert (Helmuth Th.). Urkundenauszüge über Maler und Bildhauernamen in Freiburg i. Br. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1912, n° 1, p. 66-68.)

1774. Casier (J.). Notes à propos d'un monument funéraire tournaisien. (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 1, p. 34-38, 1 pl.)

1775. Clelaz (Max). Frühromanische Bronzetüren in Nordwestdeutschland. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 37-44, 4 fig.)

1776. Deux [illegible] statues en marbre [illegible] Kaysersberg. (*Revue alsacienne illustrée*, 1912, n° 2, p. 47-50, 5 fig.)

1777. Deydier. Table d'autel chrétien à Vaugines. (*Bulletin archéologique*, 1911, 2e livr., p. 225-228, 1 pl.)

1778. Donnet (Fernand). Le sculpteur Sebastien Slodtz et ses enfants. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 177-190.)

1779. Escher (Konrad). Das Grabmal des heiligen Rotrum in Lescroman. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 111-128, 2 pl.

1780. F. F. Clefs de voûtes. *Bulletin des métiers d'art*, 1912, avril, p. 118-121, 9 fig.)

1781. Fonot (Victor). Les sculpteurs et peintres du Bas-Limousin et leurs œuvres aux XVII[illegible] et XVIIIe siècles (fin). *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, 1912, 4e livr., p. 623-659, 1 fig. et 11 pl.)

1782. Hedicke (R.) et F. Dony. Le Portement de croix de Jacques Dubrucq de Mons. (Commentaire esthétique). *L'Art à l'école et au foyer*, 1912, mars, p. 31-32, 1 pl.)

1783. Iconographic (The) dictionary of the most important painters and sculptors, ancient and modern, with [illegible] private collections and specimens of the work of the [illegible] and a preface by Russell Sturgis. T. I. Philadelphie, G. Barrie, in-fol.

1784. [illegible] (V.). Die [illegible] des Doms. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, avril, p. 132-133, 2 pl.)

1785. Lalelu (Alex.). Inscripsiunile bisericii din Bălnești. (Inscriptions de l'église de Bălnești.) (*Buletinul comisiunii monumentelor istorice*, 1911, t. IV, fasc. 4, p. 212-218, 10 fig.)

1786. Laurent (Marcel). Ivoire liégeois du Xe-XIe siècle à la cathédrale de Liège. (*Chronique archéologique de Liège*, 1911, décembre, p. 39-43, 1 fig.)

1787. Lemaire (L.). Sur une pierre tombale trouvée à Bachant. (*Bulletin de la commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 381-384, 1 fig.)

1788. Lemaître (H.). La statue miraculeuse de la Sainte-Chapelle. (*Le moyen âge*, 1912, mars-avril, p. 65-76.)

1789. Lethaby (R. W.). The Ruthwell cross. (*The Burlington Magazine*, 1912, juin, p. 145-146, 1 fig.)

1790. Mader (Felix). Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (I), p. 216-222, 5 fig.)

1791. Marcel (Adrien). La Vierge de Pradier à la cathédrale d'Avignon. (*Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1912, Ire livr., p. 13-50.)

1792. Mason-Perkins (F.). Una « Annunciazione » di Giovanni della Robbia. (*Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 78-79, 2 fig.)

1793. Michel (André). Les accroissements du département des sculptures au musée du Louvre. (*Gazette des Beaux Arts*, 1912, avril, p. 257-270, 8 fig.)

1794. Michel (André) et Migeon (Gaston). Le Musée du Louvre, sculptures et objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Paris, H. Laurens, 1912, in-8°, 106 fig. 3 fr. 50. (Les grandes institutions de la France).

1795. Morini (Adolfo), Pietro Pirri. Una sconosciuta dinastia di artisti Umbri del secolo decimosesto. (*Arte e Storia*, 1912, avril, p. 125-127 ; mai, p. 152-156, fig. ; juin, p. 180-186, 2 fig.)

1796. Muñoz (Antonio). La tomba di Raffaello nel Pantheon e la sua nuova sistemazione. (*Vita d'Arte*, 1912, mai, p. 162-192, 35 fig., 3 pl.)

1797. Mussi (Luigi). Le opere artistiche di Felice Palma nella Primiziale di Pisa. (*Emporium*, 1912, janvier, p. 71-73, 2 fig.)

1798. Paquay (J.). Plaque d'ivoire sculpté (Xe siècle) ornant la couverture d'un évangéliaire du IXe siècle. (*Chronique archéologique du pays de Liège*, 1911, décembre, p. 122-124, 1 fig.)

1799. Pelandi (L.). Michelangelo Buonarroti : note. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912, in-16, p. 12, 10 pl. (Gallerie italiane : riproduzioni di capolavori esistenti nelle raccolte pubbliche e private, maestri della scultura, I.)

1800. Pietà [Eglise de Lonneker]. (*Van onzen tijd*, 1911-12, 19 mai, p. 525-526, 1 fig.)

1801. Pillion (Mlle Louise). Les sculpteurs français du XIIIe siècle. Paris, Plon-Nourrit, 1912, in-8°, 272 p. pl. (Les Maîtres de l'art).

1802. Prelle de la Nieppe. (Edgar de). Fragment de pierre tombale du XIVe siècle. (*Bulletin des musées royaux du cinquantenaire. Bruxelles*, 1912, février, p. 11-12, 1 fig.)

1803. Quintero Atauri (Pelayo). Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas. (*Museum*, 1912, avril, p. 128-148, 23 fig., 9 pl.)

1804. Schnütgen. Winke für Altararbeiten. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 13-18, 1 fig.)

1805. Serrano Fatigati (Enrique). Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuetros dias (suite). (*Boletin de la Sociedad espanola de Excursiones*, 1911, fasc. IV, p. 233-273, 2 fig., 13 pl., 1912, fasc. I, p. 20-45, 4 pl.)

1806. Sydow (Eckart v.). Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia u. -Retabula bis zum 14. Jahrh. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, xv-127 p., 16 pl. 10 m.

1807. Tamaro (Attilio). Una « Madonnina » del Bissolo. (*Archeografo Triestino*, 1911, t. VI, 3e série, p. 341-344, 1 fig.)

1808. Terracotta (La) del Buglioni nel Duomo di Massa. (*Vita d'Arte*, 1912, avril, p. 151-153, fig.)

1809. Weise (Georg). Die Krönung Maria am südlichen Querhause des Strassburger Münsters und das Tympanon der Kirche zu Kaysersberg. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, mars, col. 97-102, 1 pl.)

1810. Weise (G.). Notice sur une pierre tombale de l'église de Sebourg. (*Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, 1911, t. XXVII, p. 359-365, 3 fig.)

Cf. aussi nos 1653, 1694, 1721, 1755, 1760.

Peinture.

1811. Abraham (Erich). Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des 15. Jahrh. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1912, in-8°, vii-301 p., 15 pl. 20 m.

1812. Achiardi (P. d'). Nuovi acquisti della R. Galleria Borghese. (*Bollettino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione*, 1912, mars, p. 81-93, 3 fig., 6 pl.).

1813. Ancona (Paolo d'). Il « Liber celestium revelationum Sanctae Brigidae », illustrato da un miniatore senese della prima metà del suolo XV. (*La Bibliofilia*, 1912, avril, p. 1-5, 2 pl.)

1814. Astolfi C.. Di un dipinto di Michelangelo. (*Rassegna bibliographica dell' Arte italiana*, 1911 novembre-décembre, p. 157.)

1815. Baillet Dom Louis. Les Miniatures du « Scivias » de sainte Hildegarde conservé à la bibliothèque de Wiesbaden. Paris, E. Leroux, 1912, gr. in-4°, 103 p., fig. Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1er fasc. du t. XIX.

1816. Barety (A.). Les primitifs de Lucéram appartenant au musée de Nice et le peintre niçois, Jacques Durandi. (*Nice historique*, 1912, février, p. 88-94, 3 pl.

1817. Barety (A.). Le retable de l'Annonciation de Villars. (*Nice historique*, 1912, avril, p. 172-179, 1 pl.)

1818. Baltier (Pierre). A propos d'une madone italo-flamande du musée de Bruxelles. (*Bulletin des musées royaux du cinquantenaire*, Bruxelles, 1912, mai, p. 33-36, 3 fig.)

1819. Bellini (Angelo). La pala del Bevilacqua in S. Vito a Sommo Lombardo. (*Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 44-46, fig.)

1820. Bénédite (Léonce). Le musée du Luxembourg. Les Peintures. Paris, H. Laurens, 1912, in-4°, 389 fig. (Musées et collections de France.)

1821. Berthier (J. J.). Le chapitre de S. Nicolò de Trévise : peintures de Tommaso da Modena. Rome, coop. typ. Manuce, 1912, in-8°, 173 p., fig.

1822. Bols (Jan). Oude muurschilderingen in onze kerken. (*Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie*, 1912, mars, p. 245-267.)

1823. Borenius (Tancredi). I pittori di Vicenza, 1480-1550. Versione dall' inglese di Gina Dall' Olmo. Vicenza, tip. G. Rumor, 1912, in-8°, VII-245 p., 50 pl. 5 l.

1824. Ceuleneer (A. de). L'Anversois Simon Pereyns, peintre du XVIe siècle établi au Mexique. (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 157-162, 2 pl.)

1825. Cook (Herbert). Guido Cagnola. La Madonna di Münster. (*Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 77-78, 2 fig.)

1826. Cossaar (J.). Van cathedralen. (*Kunst en Kunstleven*, 1911-12, 10e livr., p. 291-295, 2 pl., 2 fig.)

1827. Clayes (Joseph). De oude gewelschilderingen in de [illegible] van den H. [illegible] te Hoeselt. (*Bulletin [illegible] kundigen Bond*, 1912, livr. 2, p. 30-[illegible]

1828. Durrieu (P.). Un artiste français miniaturiste en titre du pape à Rome, dans la première moitié du XVIe siècle. (*[illegible]*, 1912, avril, p. 145-157 ; mai, p. 201-212.)

1829. Endres (J. A.). Die Wandgemälde der Allerheiligen-Kapelle in Regensburg. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 42-52, 1 fig.)

1330. Fierens-Gevaert. L'exposition de la miniature. (*La Revue générale*, 1912, mai, p. 676-695 ; [illegible], p. 882-895.)

1831. Freudenberg-Richartz (Edward). Zu Matthias Grünewald. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 96-97.)

1832. Fogolari (Geno). Ricordi nella pittura veneziana del vecchio campanile di S. Marco. (*Rassegna d'Arte*, 1912, avril-mai, p. 49-58, 17 fig., 1 pl.)

1833. Fry (Roger). Exhibition of pictures of the early Venetian School at the Burlington fine arts Club. (*The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 47-48, 3 pl. ; mai, p. 95-101, 2 pl.)

1834. Fry (Roger). « The Redeemer » by Giovanni Bellini. (*The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 10-15, 1 pl.)

1835. Gillet (Louis). Une exposition des primitifs niçois. (*Revue des Deux-Mondes*, 1912, 15 mai, p. 668-683.)

1836. Glaser (Paul). Sechz unbekannte Grünewald im städtischen historischen Museum zu Frankfurt a. Main ? Frankfurt a/M., M. Diesterweg, 1912, in-8°, 23 p., 7 pl. 0 m. 80.

1837. Glück (Gustav). Dürers Gemälde des heiligen Hieronymus. (*Die graphischen Künste*, 1912, fasc. 2, p. 21-24, 1 pl.)

1838. Gnoli (Umberto). Un dipinto sconosciuto di Simone dei Crocifissi. (*Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 47, fig.)

1839. Goffin (Arnold). La Renaissance réaliste en Flandre et en Italie au XVe siècle. (*Durendal*, 1912, avril, p. 225-240, 3 pl.)

1840. Heiberg (I. L.). Ein griechisches Evangeliar. (*Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 3-4, p. 498-508, 2 pl.)

1841. Hocquet (Adolphe). Quelques précisions au sujet de Roger de la Pasture à propos d'un livre récent de P. Lafond. (*Wallonia*, 1912, mai, p. 219-239, 6 fig.)

1842. J. F. Jozef Janssens en de christelijke Schil[illegible] (*[illegible]*, 1912, [illegible] p. 145-[illegible] fig. [illegible])

1843. Knackfuss (H.). Tizian. 7. Aufl. 1912, in-8°, 155 p., 123 fig., 6 pl. 3 m.

1844. [illegible] (E.). [illegible] Madonna [illegible] Nåkan. [La madone et l'enfant au lys de Raphaël]. (*Konst och Konstnärer*, 1912, mars-avril, p. 49-50, 2 fig., 1 pl.)

1845. Labande (L. H.). Documents pour servir à l'histoire de l'art dans la région niçoise. (*Nice historique*, 1912, mars, p. 111-126.)

1846. Labande (L. H.). Les peintres niçois des XVe et XVIe siècles. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1912, avril, p. 279-297, 11 fig. ; mai, p. 279-416, 17 fig., 2 pl.)

1847. Labande (L. H.). Les tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Bréa. (*Nice historique*, 1912, février, p. 47-76, 6 pl.)

1848. Lazzarini (Vittorio). Antiche pitture sul campanile di S. Marco. (*Nuovo Archivio Veneto*, 1912, fasc. II, p. 451-455.)

1849. Liphart (E. de). Dar grâfa P. S. Strôgonova imperâtorskomou Ermitâpore. [Le legs du comte P. Strogonov à l'Ermitage impérial]. (*Stâryé Gody*, 1912, mars, p. 33-45, 9 pl.)

1850. Logan Berenson (Mary). Le nouveau tableau de Bellini au Louvre. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1912, mai, p. 371-376, 2 fig., 1 pl.)

1851. Loisel (Abbé). L'inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1912, février, p. 31-42, 4 fig. ; mars, p. 51-61, 4 fig. ; avril, p. 76-86, 4 fig.)

1852. M[alaguzzi] V[aleri] (E.). Ancora di Zarretto Bugatto e dei suoi soci. (*Rassegna d'Arte*, 1912, mars, p. 48, fig.)

1853. Manieri (G. B.). Una tempera del 300 al museo Aquilano. (*Arte e storia*, 1912, mai, p. 157-159.)

1854. Mély (F. de). Les Très Riches Heures du duc de Berry et les influences italiennes. Domenico Del Coro et Filippus di Francesco di Piero. Paris, E. Leroux, 1911, in-fol., 44 p., fig. (Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XVIII, 2e fascicule.)

1855. Molter (E.). Zu Leonardo de Vincis Brustbild eines Engels. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 97-98.)

1856. Mossa (A.). L'exposition rétrospective d'art régional des XVe et XVIe siècles. (*Nice historique*, 1912, avril, hors texte.)

1857. Mossa (Gustave). Les primitifs de Nice (*L'art et les artistes*, 1912, mai, p. 79-81, 4 fig.)

1858. Mossa (G. A.). Fresques à Peillon et à Coaraze. (*Nice historique*, 1912, janvier, p. 28-30.)

1859. Murillo y Herrera (Francisco). Ein Gemalde von Juan de Roelas. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mars, p. 81, 1 pl.)

1860. Mussi (Luigi). La pala del l'altar maggiore nella chiesa di Sant' Eustachio (Montignoso). (*Vita d'Arte*, 1912, avril, p. 151.)

1861. Oettingen (W. v.). Ernst Pfannschmidt. (*Die Kunstwelt*, 1912, février, p. 311-319, 15 fig., 4 pl.)

1862. Olschky (Leo S.). Quelques manuscrits fort précieux. (*La Bibliofilia*, 1912, mars, p. 462-469, 5 fig.)

1863. Parente (Pasquale). La monumentale chiesa di S. Angelo in Formis e l'arte del secolo XI. (*Arte e Storia*, 1912, janvier, p. 20-24 ; avril, p. 112-121.)

1864. Pératé (André). « Le Sauveur bénissant », peinture de Giovanni Bellini. (*Les musées de France*, 1912, n° 3, p. 42-433, 1 pl.)

1865. Piaristenbibliothek (Die) in Schlakenwerth (*Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 1er mars, p. 86-89, 3 fac-similés, 3 fig.)

1866. Picotti (G. B.). Per l'interpretazione di un affresco famoso. [Eglise de Gubbio]. (*Bollettino d'arte del ministero della Publica Istruzione*, 1912, février, p. 41-55, 6 fig. ; mars, p. 94-112, 10 fig., 1 pl.)

1867. Ratti (Achille). Ancora della « Sacra famiglia » di Bernardino Luini all' Ambrosiana. (*Rassegna d'arte*, 1912, mars, p. 33-38, 1 fig., 1 pl.)

1868. Reghezza (Lorenzo). Les peintres Louis-Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs. (*Nice historique*, 1912, février p. 77-89.)

1869. Requin (Chanoine). Les primitifs niçois chez les notaires d'Aix. (*Nice historique*, 1912, mars, p. 105-110.)

1870. Ricci (Seymour de). Le Mantegna de la vente Weber. (*Les Arts*, 1912, avril, p. 14-15, 1 fig.)

1871. Rovere (Lorenzo). I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI. (*Rassegna bibliografica dell' Arte italiana*, 1911, novembre-décembre, p. 137-146.)

1872. Sachsen (Johan Georg, Herzog zù). Einige Ikonen aus der Sammlung Bay in Kairo. (*Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 3-4, p. 509-512, pl.)

1873. Sauer (Josef). Eine Kreuzigungsdarstellung der Sammlung Schnütgen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 57-64, 1 pl.)

1874. Schmarsow (August). Domenico Veneziano fin. (*L'arte*, 1912, mars-avril, p. 81-97, 10 fig.)

1875. Schubring (Paul). La collezione Weber di Amburgo venduta a Berlino (febbraio 1912). (*L'arte*, 1912, mars-avril, p. 141-146, 5 fig., 1 pl.)

1876. Serafini (Alberto). Ricerche sulla miniatura umbra (secoli XIV-XVI). (*L'arte*, 1912, mars-avril, p. 98-121, 14 fig., 2 pl.)

1877. SIX (J.). Voorloopig bericht omtrent de schilderingen in de kap van de Zuider- of St. Pieterskerk te Enkhuisen. (*Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1912, 4e-2e livr., p. 51-54.)

1878. SONNENTHAL (S. v.). Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, mai, p. 163-176, 2 pl.)

1879. SOULIER (Gustave). Découverte de nouvelles fresques du trecento à Florence. (*La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, mai, p. 371-382, 6 fig.)

1880. VENTURI (Lionello). Saggio sulle opere d'arte italiane a Pietroburgo. (*L'arte*, 1912, mars-avril, p. 422-440, 8 fig., 2 pl.)

1881. VERONESE (Paolo). G. B. Tiepolo e contemporanei : affreschi inediti dal XVI al XVIII secolo. Torino, C. Crudo, 1912, in-fol., 2 p., 40 pl.

1882. VILLARD (Marius). Le Couronnement de la Vierge, tableau au Musée de Valence. Valence, impr. de J. Céas et fils, 1912, in-8°, 8 p., pl.

1883. VOIGTLÄNDER (E.). Ein Madonnenbild der Quentin Massys. (*Der Cicerone*, 1912, 15 avril, p. 295-300, 1 pl.)

Cf. aussi n°s 1652, 1694, 1703, 1732, 1739, 1742, 1773, 1781, 1783, 1795.

Arts graphiques.

1884. FECORI (N. H.). Les images de confrérie. (*La Cité*, 1912, avril, p. 121-140, 5 fig.)

1885. GUSMAN (P.). Un incunable et son histoire. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1912, avril, p. 271-278, 4 fig.)

1886. LEONHARDT (K. Friedrich), Helmuth Th. BOSSERT. Studien zur Hausbuchmeistertrage. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, mars, p. 133-138, 18 fig.)

1887. LEPRIEUR (Paul). Trois dessins de maître donnés par M. Léon Bonnat au musée du Louvre. (*Les Musées de France*, 1912, n° 2, p. 25-26, 2 pl.)

1888. SCHMIDKUNZ (Hans). XXIII. Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (II), p. 41.)

1889. VAN BASTELAER (R.). La gravure et les estampes à l'exposition de l'art au XVIIe siècle (Bruxelles, 1910). (*Les Arts anciens de Flandre*, t. V, 1911-1912, fasc. 4, p. 171-179, 6 pl.)

1890. VISSAC (Baron Marc de). Le Journal du Chanoine Arnavan. (*Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1912, 1e livr., p. 51-69.)

1891. VOSS (Hermann). Kompositionen des Francesco Salviati in der ikonischen Graphik des XVI. Jahrhunderts. (*Die graphischen Künste*, 1912, fasc. 2, p. 30-37, 8 fig.)

1892. WEITZSÄCKER (Heinrich). Die Herren [illegible] Hausbuchmeisters. (*Archiv für [illegible]*, 1912, 1e livr., p. 70-104, [illegible] 9 pl.)

Cf. aussi n° 1867.

Arts industriels.

1893. CALZINI (E.). Cimmaste e [illegible] di Campania. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1911, novembre-décembre, p. 147-156.)

1894. DAYTON (G. M.). Byzantine enamel in Mr Pierpont Morgan's collection. (*The Burlington Magazine*, 1912, avril, p. 4-10, 3 pl. ; p. 67-73, 3 pl. ; [illegible], p. 127-138.)

1895. DONNET (Fernand). Quelques clochettes portugaises. (*Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1912, livr. 2, p. 163-176.)

1896. FALKE (Otto v.). Pariser Seidenstoffe des XIII. Jahr. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, janvier, col. 1-56.)

1897. F. J. Le calice d'Ottighem. (*Bulletin des métiers d'art*, 1912, mai, p. 134-136, 3 fig.)

1898. FRANKE (Paul). Der Pinner Glasmaler Hans Wild. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1912, 1e livr., p. 31-78, 22 fig., 1 pl.)

1899. GUNIN (A.). Une migration de cloches. (*Bulletin de l'Académie des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1912, janvier, p. XIV.)

1900. GUYS (Marie). Das Bäbkleid und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (I), p. 214-216.)

1901. GIRARD (J.). La cloche de l'Augustinium de Avignon. (*[illegible]*, 1e livr., juin 1912, p. 244-246.)

1902. HARTLE (Josef). Eine [illegible] Glasgemälde. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (II), p. 41-43, 1 fig.)

1903. KALKSCHMITT (Eugen). Kirchliche Kunst. (*Die Kunst*, mai (I), p. 369-376, 11 fig.)

1904. LAFOND (Paul). La [illegible] (*L'art décoratif*, 1912, 20 mai, p. 299-306, 8 fig.)

1905. [illegible] (Abbé). De la [illegible] (*L'[illegible]*, 1e livr., juin 1912, p. 241-243.)

1906. MAZERAT (J.) et VASSELOT. Le [illegible] du cardinal Giovanni Borgia, acquisition récente du musée du Louvre. (*Les musées de France*, 1912, n° 3, p. 45, 1 fig.)

1907. MOUILLERON. Les vitraux de l'église de Gémenos-sur-Mer. (*Bulletin de la Société [illegible]*

[illegible] *Bas-Rhin*, 1912, mars, xxii.

1908. Porée (Charles). Cloches et fondeurs de cloches : enquête campanaire dans l'Yonne. (*Bulletin archéologique*, 1911, 2e livr., p. 229-301.

1909. Reunier (Louis). Les anciennes cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Vexin (Oise). (*Ephemeris campanographica*, fasc. VIII, juin 1912, p. 247-253.)

1910. Stiefen (Hugo). Ueber Kirchenfussböden. (*Der Pionier*, 1912, janvier, p. 25-28, 2 fig.)

1911. Un tesoro artistico recuperato [grille d'autel à Murleto]. (*Vita d'Arte*, 1912, avril, p. 153-154, fig.)

1912. Wandteppiche (Die) des Strassburger Münsters. (*Internationale Sammler-Zeitung*, 1912, 15 avril, p. 116-117.)

1913. Ways (Jos.). Die neuen Glasgemälde der St Maximilianskirche zu München. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (II), p. 258-260, 11 fig.)

1914. Weiss (Fritz). Alte und neue Kirchen und Vereinsfahnen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1912, février, col. 65-68, 1 pl. ; mars, col. 113-126, 21 fig.)

Cf. aussi n° 1682, 1691, 1794, 1798.

Iconographie

1915. Auriol (A.). Les traditions iconographiques dans les peintures de la voûte de Sainte-Cécile d'Albi (fin). (*Albia christiana*, 1912, avril, p. 177-190, 1 fig.)

1916. Fornari (Francesco). Della origine del tipo dei magi nell'antica arte cristiana. (*Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 69-76, 5 fig.)

1917. Lazar (Bela). Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Strassburg, J. H. E. Heitz, in-8°, 1912, 41 p., 3 pl. 3 m. 50.

1918. Muratori (Santi). La piu antica rappresentazione della incredulità di San Tommaso. (*Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1911, fasc. 1-2, p. 39-58, fig.)

1919. Naegele (Anton). Die « Drei elenden Heiligen », ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende. (*Die christliche Kunst*, 1912, mai (II), p. 249-258.) (à suivre.)

1920. Neuss (Wilh.). Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst bis zum Ende des 12. Jahrh., m. besond. Berücksicht. der Gemälde in der Kirche zu Schwarzheindorf. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christl. Kunst, vornehmlich in den Benediktinerklöstern. Gedr. in. Unterstützg. der Prov.-Verwaltg. der Rheinprovinz. Münster, Aschendorff, 1912, gr. in-8°, xvi-334 p., 86 fig., 23 pl. (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums u. des Benediktinerordens. Hrsg. v. P. Ildefons Herwegen. I. u. 2. Heft.) 10 m.

1921. Rémy (J. J.) et Lalance. Jeanne d'Arc et les arts. (*Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est*, 1911, avril, p. 43-47.)

1922. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Zur Ikonographie der heiligen Spyridon. (*Byzantinische Zeitschrift*, 1911, t. XX, fasc. 1-2, p. 199.)

1923. Sanoner. La bible racontée par les artistes du moyen âge (*Revue de l'Art chrétien*, 1912, janvier-février, p. 29-34, 1 fig. (suite).

1924. Schefteloitz (J.). Das Fischsymbol im Judentum und Christentum. *Archiv für Religionswissenschaft*, 1911, p. 1-53, 321-392.)

1925. Schneider (G.). Interpretazione di un gruppo simbolico unico in una iscrizione del museo Lateranense. (*Nuovo Bullettino*, 1911, p. 59-68.)

1926. Serafini (Ang.). L'Epopea cristiana nei dipinti di Beato Angelico, con appendice di documenti tratti dall' archivio dell' opera di Orvieto. Orvieto, tip. M. Marsili, 1911, in-8°, 129 p. et 5 pl.

1927. Six (J.). Ikonographische Studien. (*Mitteilungen des kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts. Römische Abteilung*, 1912, fasc. I-II, p. 67-93, 5 fig., 3 pl.)

1928. Smits. Une leçon d'iconographie au XVIIe siècle. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, août, p. 230-235, 1 fig.)

1929. Soyez (Edmond). La croix et le Crucifix. Etude archéologique. Amiens, Yvert et Tellier, 1910, in-4°, 145 p., 7 pl.)

1930. Taube (Otto Freiherr von). Zur Ikonographie Sant-Georgs in der Halienischen Kunst. (*Münchner Jahrbuch*, 1911, 2e livr., p. 186-203, 20 fig., 5 pl.)

1931. Ubald d'Alençon (Le P.). Miniatures et documents artistiques du moyen âge, relatifs à sainte Colette de Corbie. Paris, A. Picard et fils, 1912, in-8, ix p., 35 pl. (*Archives franciscaines*, n° 5.)

1932. Van Puyvelde (Leo). Over vermoedelijken invloed van tooneelvoorstelling op de schilderkunst in de XIVe en XVe eeuw. *Handelingen van het eerste taal- en geschiedkundig congres*, 1910, p. 55-68.)

1933. Verreux (E.). Vieux livres, vieilles images. (*La Revue générale*, 1911, août, p. 269-287.)

Cf. aussi n°s 1685, 1772, 1783, 1800, 1809.

Le Propriétaire-Gérant : André Ramet.

TABLE DES MATIÈRES.

ARTICLES ET MÉLANGES.

BAUTIER (Pierre). Une Annonciation flamande de la Collection G. Taymans, à Bruxelles, p. 437-441.
BIDEAUX (Gaston). Les stalles de Gassicourt, p. 224-226.
BOINET (Amédée). Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux, p. 89-103, 181-193.
BRÉHIER (Louis). Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont. Étude iconographique, p. 249-262, 339-350.
CASTER (Jos.). L'exposition des anciennes industries tournaisiennes, p. 46-50.
CLEMEN (Paul). Fouilles et explorations dans l'enceinte du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, p. 213-220.
CORDEY (Jean). Les primitifs niçois à l'exposition de Turin, p. 50-52.
CRISTOFANI (J.). L'iconographie des vitraux du XIIIe siècle de la basilique d'Assise, p. 111-116, 271-282, 351-360.
DEMARTIAL (André). Léonard Limosin, ciseleur et graveur, p. 18-28.
FARGA (Louis de). Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne, p. 35-42.
GAZIER (A.). Jean Restout et les « Miracles » du diacre Pâris (1737), p. 117-130.
HUIDOBRO (Luciano). Église de Saint-Touribe à Barios de Bureva (Burgos), p. 131-135.
JEAN (René). Exposition internationale de l'art chrétien moderne, p. 12-16.
LABANDE (L. H.). Les peintures des maîtres niçois aux XVe et XVIe siècles, p. 325-338, 405-416.
LIEBALRT (Abbé Paul). Les livres liturgiques du Cardinal Rolin et d'Antoine de Châlon, évêques d'Autun, p. 142-146.
MANDACH (Conrad de). La peinture en Savoie au XVe siècle. A propos d'un tableau inédit du Musée de Chambéry, p. 194-205.
MARQUET DE VASSELOT (J. J.). Le marteau du Cardinal Giovanni Borgia, p. 177-180.
MAYEUX (Albert). Broderies et orfrois brodés de la fin du XVe et du XVIe siècle, de la collection Lelio Champagne à Dreux, p. 366-368.
MOUGEOT (Georges). Le saint Jacques de Semur, p. 221-223.
PERRAULT-DABOT (A.). Une statue de la Vierge à l'église de Saint-Valbert, p. 383-385.
POUZET (D^r). Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny, p. 1-17, 104-110.
PRINET (Max). Les caractéristiques des saints dans les armoiries familiales, p. 117-126.
ROSEN (Jean H. de). La Pietà de Botticelli à la Pinacothèque de Munich, p. 289-292.
ROULIN (Dom E.). Sculptures espagnoles signées et datées, p. 361-366.
SAINT-PAUL (Anthyme). Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale, p. 206-212, 263-270, 432-436.
SANONER (G.). La bible racontée par les artistes du moyen âge (suite), p. 29-34, 127-131.
STEFFEN (L. Hugo). L'église des Augustins de Munich, p. 286-288.
UGGLAS (Carl R. af). Un calice inconnu de Nicolas d'Hereford, p. 135-136.
VITRY (Paul). Le couronnement de la Vierge du Château de la Ferté-Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry, d'après un récent mémoire de M. le comte Paul Durrieu, p. 131-134.

PLANCHES.

Cathédrale de Meaux, façade occidentale. Portail de la Vierge, p. 184-185. — Portail du Jugement dernier, p. 186-187.

Eglise abbatiale de Cluny, chapiteaux conservés au musée de la ville, le premier ton de la musique, p. 1. — Le deuxième ton de la musique, p. 2-3. — Le troisième ton de la musique, p. 4-5. — Le printemps, p. 12-13. — L'été, p. 14-15. — Les travaux de la terre, p. 108-109.
La Vierge de Miséricorde de Biot, p. 414-415.
La Vierge du retable des Pénitents noirs de Sospel, attribuée à François Bréa, p. 404-405.

CHRONIQUE.

ALLEMAGNE. p. 373-376. Berlin, p. 60 ; Carlsruhe, p. 60 ; Munich, p. 60-61.
BELGIQUE. Académie royale d'archéologie de Belgique, p. 61, 151-152, 376-377, 452-453 ; Cercle historique et archéologique de Courtrai, p. 61-62 ; Exposition internationale d'art religieux moderne, p. 301-302 ; Hommage international aux frères Hubert et Jean Van Eyck, p. 299-301 ; Société d'archéologie de Bruxelles, p. 152 ; Société d'histoire et d'archéologie de Gand, p. 62, 152, 235-236. — Anvers, p. 453 ; Bruxelles, p. 152, 377-378, 453 ; Dunes (abbaye des), p. 153 ; Estinnes-au-Val, p. 153 ; Gand, p. 62, 153-154, 378-379 ; Malines, p. 154 ; Tournai, p. 154 ; Mons, p. 379-380.
ESPAGNE. Bulletin de la Société castillane d'excursions, Valladolid, p. 305 ; Bulletin de la Société espagnole d'excursions, p. 305 ; Revue des Archives, bibliothèques et musées, p. 305. — Arianza (Burgos), p. 380-381 ; Badajoz, p. 62 ; Briviesca (Burgos), p. 62-63 ; Burgos, p. 63-64 ; Cuesca, p. 302-305 ; Frias (Burgos), p. 64 ; Huesca (Haut-Aragon), p. 381 ; Madrid, p. 64-65, 305 ; Séville, p. 65-66 ; Valence, p. 305 ; Villahoz (Burgos), p. 66.
FRANCE. Académie des Beaux-Arts, p. 227 ; Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, p. 53, 137, 227, 293-294, 369, 447 ; Académie française, p. 293 ; Congrès archéologique de France, 79e session tenue à Angoulême, p. 230-231, 294-296 ; Congrès des Sociétés savantes, p. 227-229 ; Cours d'histoire de l'art, p. 53-54, 447-448 ; Institut de France, p. 293, 447 ; Pour les églises de France, p. 139-140, 297 ; Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, p. 229-230 ; Société de l'histoire de l'art français, p. 53, 294, 370 ; Société des Antiquaires de France, p. 53, 137-138, 227, 294, 369, 447 ; Société des artistes français, p. 296 ; Société française d'archéologie, p. 138-139 ; Touring-club de France, Comité des sites et monuments pittoresques, p. 139, 296-297, 370. — Aime (Savoie), p. 55 ; Alan (Haute-Garonne), p. 148 ; Allinges (Haute-Savoie), p. 55 ; Amiens, p. 231 ; Angers, p. 370 ; Annecy, p. 140-141 ; Aubazat, p. 231 ; Aubeterre, p. 370 ; Aveyron, p. 231 ; Avignon, p. 55 ; Avreuil (Aube), p. 148 ; Bayeux, p. 141 ; Beauvais, p. 141 ; Béziers, p. 232 ; Bordeaux, p. 232, 298 ; Bourget (Le), p. 298, 370-371 ; Bozel (Savoie), p. 55 ; Bretagne, p. 141 ; Brinay (Cher), p. 448 ; Chambéry, p. 55, 141 ; Chambon (Creuse), p. 141-142 ; Charlieu, p. 148 ; Chars (Seine-et-Oise), p. 232 ; Chartres, p. 142-144, 232 ; Châteauroux, p. 144, 298 ; Compiègne, p. 298 ; Comps, p. 448-449 ; Conques-en-Rouergue, p. 55 ; Corse, p. 144 ; Côte-d'Or, p. 449 ; Dauphiné, p. 144 ; Die, p. 298 ; Dijon, p. 55-56, 144-145, 232, 298, 371 ; Essomes-sur-Marne (Aisne), p. 56 ; Gonnesse, p. 371 ; Grande-Chartreuse (La), p. 371 ; Grenoble, p. 56 ; Haute-Savoie, p. 145 ; Jura, p. 56-57 ; Landry (Savoie), p. 57 ; Langres, p. 449 ; Lassay (Loir-et-Cher), p. 232 ; Laval, p. 371-372 ; Limoges, p. 298 ; Lyon, p. 57, 449 ; Macon, p. 232 ; Macot (Savoie), p. 57 ; Mans (Le), p. 232 ; Maubeuge, p. 145 ; Meaux, p. 145 ; Mehun-sur-Yèvre (Cher), p. 57 ; Moisville (Eure), p. 233 ; Montmorency, p. 145 ; Mont-Saint-Michel (Le), p. 145-146, 298-299, 372 ; Moulins-lès-Noyers (Yonne), p. 372 ; Mouret (Aveyron), p. 57 ; Moûtiers (Savoie), p. 57 ; Nantes, p. 146, 299 ; Neuvy-Saint-Sépulcre, p. 146 ; Nice, p. 146 ; Nonancourt (Eure), p. 57 ; Nord, p. 57-58 ; Orne, p. 146 ; Paris, p. 58-59, 146-150, 234, 299, 372, 449-450 ; Pouligen (Loire-Inférieure), p. 150 ; Pralognan (Savoie), p. 59 ; Redon, p. 372 ; Ribeauvillé, p. 372 ; Rouen, p. 150-151, 299 ; Saint-Cyr, p. 59 ; Sainte-Marie-de-la-Mer, p. 450 ; Saint-Evroul, p. 372, 450-452 ; Saint-Guilhem-du-désert, p. 151 ; Saint-Martory (Haute-Garonne), p. 452 ; Salignac (Charente-Inférieure), p. 235 ; Sarrancolin (Hautes-Pyrénées), p. 59 ; Saujon, p. 372 ; Sens (Yonne), p. 59-60 ; Soudeilles (Corrèze), p. 60, 151 ; Thenay (Loir-et-Cher), p. 235 ; Toul, p. 235 ; Toulouse, p. 60 ; Tours, p. 60, 235 ; Troyes, p. 151 ; Tulle, p. 151 ; Vendôme, p. 235 ; Vincennes, p. 60.
GRANDE-BRETAGNE. Société des Antiquaires, p. 381-382 ; Saint-Alban, p. 383-384 ; South-Kensington, p. 383.
ITALIE. Aquila, p. 236 ; Atri, p. 236 ; Florence, p. 236 ; Gênes, p. 236 ; Rome, p. 236-238, 453-456 ; Viterbe, p. 238-239.

ORIENT. Constantinople, p. 456-457.
RUSSIE, p. 154.
SUÈDE. Société des Antiquaires de Suède, p. 240. Lund. Science, p. 240. Mora. Dalecarlie, p. 240-241 ; Ostersund. Jämtland, p. 241-242. Stockholm, p. 242-244 ; Strangnäs. Sudermanie, p. 244. Vadstena. Ostrogothie, p. 244.
SUISSE. Cimetières des premiers temps du christianisme, p. 66-68. Hauterive, p. 157-159. Lausanne, p. 68 ; Neuveville, p. 159.

BIBLIOGRAPHIE.

Comptes rendus.

BAUTIER (Pierre). Juste Sutterman, peintre des Médicis, p. 247-248.
BÉGULE (Lucien). La cathédrale de Lyon, p. 71.
BERTHELÉ (Jos.). Archives campanaires de Picardie, t. I. Les Cavillier et les Corbier, p. 312. — Ephemeris campanographica, fasc. VIII, p. 389.
BESNARD (Ch.-H.). Le Mont-Saint-Michel, p. 158.
BILSON (John). The Plan of the first Cathedral Church of Lincoln, p. 386.
BLUM (André). Mantegna, p. 246.
BOND (Francis). Screens and galleries in English Churches, p. 74. — Wood carvings in English churches, p. 74-75.
BOND (Francis) and William WATKINS. Notes on the architectural History of Lincoln Minster from 1192 to 1255, p. 386.
BRAUN (Joseph). Handbuch der Paramentik, p. 467.
BRUNE (Abbé Paul). Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France : Franche-Comté, p. 245.
BURLET (Chanoine J.). L'église du Bourget-du-Lac, p. 309.
CABROL (Dom) et LECLERCQ (Dom H.). Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fasc. XXV-XXVII, p. 306.
CALMETTE (Joseph). La couverture de la nef à Saint-Bénigne de Dijon au XIe siècle, p. 385-386. — L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne au XIIe siècle, p. 159-160.
CASIER (Jos.). Notes à propos d'un monument funéraire tournaisien, p. 464.
DACIER (Emile). La Revue de l'Art ancien et moderne. Tables de 1897 à 1909, p. 248.
DALTON (O. M.). Byzantine art and archeology, p. 387-388.
DAVIES (Gerald S.). Renascence sculptured tombs of the fifteenth century in Rome, p. 310-311.
De nederlandsche Monumenten van geschiedenis en kunst. Deel I. de provincie Noord-Brabant. Eerste stuk. de voormalige barony van Breda, p. 461-462.
DENIS (Paul). Ligier Richier. L'artiste et son œuvre, p. 388-389.
DIMIER (Louis). Les Primitifs français, p. 246.
DU EUS (Charles). Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts, 1859-1908, p. 75-76.
FALKE (Otto von). Der Dreikonigenschrein des Nikolaus von Verdun in Colner Domschatz, p. 312-313.
FOCILLON (Henri). Benvenuto Cellini, p. 246.
Fra Angelico de Fiesole. L'œuvre du maître, p. 73.
GANZ (Paul). Hans Holbein, p. 247.
GIARD (René) et GRIMONPREZ (Leon). Histoire de Lambersart, p. 248.
GIELLY (L.). Giovan-Antonio Bazzi dit le Sodoma, p. 312.
GIESECKE (Albert). Giovanni Battista Piranesi, p. 73.
GILLET (Louis). Histoire artistique des Ordres mendiants, p. 460.
GOBILLOT (Abbé Ph.). Les tours de la cathédrale de Clermont, p. 462-463.
GREGOROVIUS (Ferdinand). Die Grabdenkmäler der Päpste, p. 464.
GRONEISEN (W.). Saint-Marie Antiqu[illegible] [illegible] de peintures du VI[illegible] au XIII[illegible] siècle, p. 311.
GUIBERT (Joseph). Les dessins d'archéologie de Roger de [illegible], [illegible] t. [illegible], p. 69-70.
HARDY (Georges) et Alfred GANDILHON. Berges et les [illegible] et châteaux du Berry, t. [illegible], p. 460-461.
HEIDRICH (Ernst). Alt-Niederländische Malerei,... p. 72.

JEAN (René). Les Arts de la Terre. Céramique. Emaillerie. Mosaïque. Vitrail, p. 75.
JUSSELIN (Maurice). Vieilles maisons chartraines, p. 463.
LAFENESTRE (George). Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien, p. 307.
LASTEYRIE (R. de). L'architecture religieuse en France, à l'époque romane, p. 156-157.
LAUER (Philippe). Le Palais de Latran, p. 308-309.
LAURENT (Marcel). L'art chrétien primitif, p. 462. — Les ivoires prégothiques conservés en Belgique, p. 466-467.
LÉMONON (Ernest). Naples et son golfe, p. 461.
MADER (Felix). Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch, p. 464.
MARCEL (Henry). Chassériau, p. 160.
MARTIN (Henri). Le Boccace de Jean-sans-Peur, des cas des nobles hommes et femmes, p. 72-73.
MESNIL (Jacques). L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives, p. 70.
MESTRAL COMBREMONT (Victor de). La sculpture à l'église de Brou, p. 464.
MICHAEL (Emil). Kulturzustande des deutschen Volkes wahrend des dreizehnten Jahrhunderts, 5tes Buch, p. 70-71.
MICHEL (André). Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, t. IV, 2e partie, p. 155. — Puvis de Chavannes, p. 160.
Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, p. 465-466.
MONNERET DE VILLARD (Ugo). L'architettura romanica in Dalmazia, p. 385.
MOREAU-NÉLATON (Etienne). Histoire de Fère-en-Tardenois, p. 69.
MORIEL (Victor). Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen âge, XIe-XIIe siècles, p. 157-158.
PANNIER (Jacques). Un architecte français au commencement du XVIe siècle, Salomon de Brosse, p. 463.
PICHON (Alfred). Fra Angelico, p. 465.
PILTÉ (Abbé). Les peintures murales de l'église de Lavardin, p. 313.
PORTER (Arthur Kingsley). The construction of lombard and gothic vaults, p. 462.
PRINET (Max). Les variations du nombre des fleurs de lis dans les armes de France, p. 313.
RAHTGENS (Hugo). Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln : St. Gereon, St. Johann-Baptist, die Marienkirche, gross St. Martin, p. 71-72. — Die Rekonstruktion der Stiftskirche zu Hochelten, p. 386.
RÉGNIER (Louis). Artus Fillon et la tour de la Madeleine de Verneuil, p. 310. — Le Château de Chanteloup et les architectes caennais de la Renaissance, p. 387.
REYMOND (Marcel). Le Bernin, p. 465.
RICCI (Corrado). L'architecture baroque en Italie, p. 387.
ROUX (Alphonse). Le château d'Anet, p. 158.
RUBENS (L'œuvre du maître, p. 466.
RUHLMANN (P. Hermann). Der Bau- und Kunstbetrieb der Cistercienser unter dem Einflusse der Ordensgesetzgebung im 12. und 13. Jahrhundert, p. 309.
SAINT-PAUL (Anthyme). Histoire monumentale de la France, p. 306.
SEMPER (Hans). Michael und Friedrich Pacher, p. 388.
SOIL-DE-MORIAMÉ (E. J.). La cathédrale de Tournai, p. 72. — L'église Saint-Brice à Tournai, p. 72.
SOYEZ (Edmond). La croix et le crucifix, p. 159.
STEFFEN (Hugo). Ueber Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude, p. 248.
STEIN (Henri). Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, p. 245-246.
THIEME (Ulrich). Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, p. 306-307.
THOMSON (A. Hamilton). Military architecture in England during the middle ages, p. 310.
VANDERLINDEN (H.) et OBREEN (Henri). Album historique de la Belgique, p. 155-116.
VIEUX (le) Paris, souvenirs et vieilles demeures, p. 309-310.
VITRY (Paul). Carpeaux, p. 465. — Le musée de Tours, p. 246-247.
WALDMANN (Emil). Die Nurnberger Kleinmeister, p. 73.

Publications récentes. — Table topographique [1].

GÉNÉRALITÉS ET HISTOIRE DE L'ART. 1-122, 369-376, 500-520, 1155-1356, 1618-1653.
ARCHITECTURE. 123-240, 497-610, 921-1002, 1207-1399, 1621-1770.
SCULPTURE. 241-237, 611-665, 1008-1074, 1400-1471, 1771-1810.
PEINTURE. 238-323, 666-784, 1075-1148, 1472-1581, 1811-1883.
ARTS GRAPHIQUES. 324-339, 785-807, 1149-1160, 1582-1591, 1884-1892.
ARTS INDUSTRIELS. 340-364, 808-847, 1161-1182, 1595-1633, 1893-1911.
ICONOGRAPHIE. 365-368, 848-859, 1183-1187, 1634-1647, 1912-1933.

A

Aachen, 1063, 1272.
Abaujszina, 956.
Abegna (Val d'), 151.
Adam (Jhst), 1711.
Admont, 686.
Affighem, 1897.
Afsné, 869.
Ain, 444, 473, 1869.
Aix-la-Chapelle, 1325.
Albi, 120, 1077, 1915.
Algérie, 1665.
Alkmaar, 875.
Allemagne, 29, 180, 208, 252, 608, 618, 712, 836, 1253, 1471, 1651, 1700, 1719, 1775.
Ambrose, 39.
Amsterdam, 606.
Andegem, 706.
Anet, 192, 193.
Angers, 1291, 1612, 1613, 1661.
Angleterre, 174, 530, 617, 811, 1007, 1220, 1669.
Angoulême, 370.
Anjou, 881.
Anvers, 19, 147, 510, 936, 1608, 1640, 1705.
Aosta, 186.
Apulie, 661.
Aquila, 1359, 1853.
Aquileja, 184, 1123.
Aragon, 1338.
Arcobriga, 1760.
Ardenne (L'), 393.
Arezzo, 620.
Ariège, 190.
Arlon, 764, 1127.
Arménie, 1250.
Arnhem, 1055.
Arras, 440.
Artus, 25, 818.
Assenede, 870.
Assise, 821, 1164, 1636, 1639, 1691.
Asti, 1651.
Athènes, 1576.
Atienza, 1769.
Aube, 149.
Aubeterre, 35.
Auch, 1621.
Audenarde, 48.
Aulne, 934.
Autriche, 166, 399.
Auvergne, 563, 863.
Avallon, 339, 807.
Avenières, 556.
Avignon, 111, 156, 1116, 1143, 1232, 1265, 1622, 1701, 1904.

B

Bacon, 1020.
Bachant, 1787.
Bâle, 112, 193.
Balinesti, 1723, 1785.
Bâlteni, 1750.
Barby, 1196.
Bar-le-Duc, 123, 1694.
Barros de Bureva, 1343, 1730.
Batchikovo, 1732.
Baume-les-Messieurs, 511.
Bautzen, 597.
Bavière, 516, 830, 1284.
Bayeux, 3.
Bayonne, 1213, 1717.
Beaune, 525, 565.
Beauregard, 61.
Belgique, 12, 137, 419, 487, 822, 143[illegible].
Bellenaves, 1315, 1704.
Berendrecht, 1429.
Bergame, 1269.
Berlin, 13, 175, 758, 1619, 1631, 1875, 1888.
Bernay, 1316, 1451.
Berne, 980.
Bertoncourt, 1196.
Besse-en-Chandesse, 1319.
Bethléem, 438, 1005, 1353.
Beuvillers, 95.
Biberach-bei-Gerlingen, 1340.
Plansac, 1748.
Blécourt, 227.
Blochwitz, 589.
Blois, 61.
Bocholt, 610.
Bologne, 242, 501, 638, 685, 981.
Bonneval, 519.
Bordeaux, 1211.
Bordeaux, 1312.
Bost, 201.
Boukoxme, 1124, 1553.
Boulogne-sur-Mer, 83.
[illegible]
Bourgogne, 1036.
[illegible]
Brabant, 27.
Brandenbourg, 896.
Breda, 164.
Brescia, 949, 950.
Brianza (la), 1259.
Brindisi, 1605.
Brosso, 1170.
Prague, 599, 1518.
Bruges, 167, 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible].
Brunswick, 148, 1[illegible].
Bruxelles, 1276.
Bruxelles, 19, 3[illegible], 1[illegible], 77[illegible], 944, 977, 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible], 1889.
Bucarest, 41[illegible].
Budapest, 1138, 1538.
Burght, 824.
Burgos, 700.
Buxy, 61.

C

[illegible], 1572.
Caldeiro, 71[illegible].
Calhau della, 1300.
Calvados, 113.
[illegible], 188.
Cambridge, 322, 424.
Campulung, 575.
Canterbury, 197, 42[illegible].
Carcassonne, 102.
Carthage, 938.
Castelles, [illegible], 821.
[illegible], 1243.
Ceintrey, 1163.
[illegible], 175.
Cérilly, 612.
Cesène, 539, 630.
Ceolano, 973.
Citta della Pieve, 509.
Chalain d'Uzore, 652.
[illegible], 971.
Chambéry, 385, 1533.
Chambord, 61.
Champagne, 31.
Champigny-sur-Veude, 819.
Charleroi, 107, 703, 882, 1234, 1296, 1663.
[illegible], 131.
Charnu, 517.
[illegible], 57.
Château-Landon, 989.
Château-Thierry, 1679.
Châtelaillon, 534.
[illegible]
Chaumont-en-Vexin, 1309.
[illegible]
Cheverny, 61.
Chèvreroche, 549.
Cholsey, 142.
Claus, 1109.
Clermont-Ferrand, 391, 1311, 1377, 1378.
Cluny, 79, 1057.

1. Les [illegible]

[illegible] 1109, 1779.
Coire, 1242.
[illegible] 1126.
[illegible] 87, [illegible] 187, 231, 363, [illegible] 580, 832, 1159, 1169, 1729.
Côme, 452.
Compiègne, 6.
Concarneau, 11.
[illegible] 126.
[illegible]-en-Bourgogne, 1076.
Constantinople, 7, 827, 1222.
[illegible], 971.
Corbie, 1542.
Cordoue, 563, 844.
Cormeilles-en-Vexin, 963.
Corneto, 1733.
Cortone, 375.
[illegible] Nord, 1268.
Courtrai, 131, 386, 1708.
Covarrubias, 1031.
Coventry, 421.
Cracovie, 555, 1243.
Crécy-en-Ponthieu, 611.
Crikvine, 865.
[illegible], 1327.
Croxden, 1356.
[illegible] de Argeș, 962.

D

Dantzig, 629, 1175.
[illegible] 1133.
Deadal, 1034.
[illegible], 1133.
Delft, 629, 1013.
Demmitz, 518.
Deols, 146.
Dijon, 41, 616, 943.
Dinant, 205.
Disentis, 574.
[illegible] Beki, 1190.
Dol de Bretagne, 36, 188.
Dolj, 88.
Domodossola, 1711.
Dresde, 380, 381, 649, 738, 794.
Drôme, 5.
Drontheim, 609.
Droué, 1345.
Duderstadt, 376.
Düsseldorf, 1202.

E

Eaton, 423.
Ebréon, 361.
[illegible] 1007.
Edimbourg, 16.
Eger, 465.
[illegible] 967.
Emilie, 1273.
Enkhusen, 1877.
[illegible] 305.
Erfurt, 614.
[illegible] 920.
Escurial (L'), 700.
[illegible] 43, 381, 541, 601, 1807, 1909.
[illegible] 13.
[illegible] 48.
[illegible] 20.
Etampes, 1227.
Eupen, 1272.
[illegible] 1158.
Exeter, 1072.

F

Faro, 1057.
Farfa, 527.
Fère-en-Tardenois, 907.
Ferrare, 708, 1546.
Ferrières-en-Gâtinais, 989.
Ferté-Bernard (la), 91.
Ferté-Milon (la), 1466.
Finistère, 972.
Fiume in Ceccano, 572.
Flandre, 22, 59, 1007.
Fleurance, 1351.
Florence, 77, 304, 489, 739, 784, 801, 913, 914, 1047, 1083, 1085, 1158, 1212, 1236, 1412, 1468, 1485, 1563, 1568, 1736, 1879.
Fontanella al Monte, 1344.
Fontenay, 1698.
Fossard-en-Mouliceul, 1707.
France, 175, 177, 178, 194, 590, 888, 1028, 1046, 1343, 1367, 1734.
Francfort, 765, 895, 1836.
[illegible] Sachsen-Hausen, 1095.
Franche-Comté, 1206, 1409.
Freiberg, 583, 1189, 1789.
Fribourg, 405, 480, 798, 1226, 1357, 1384, 1560, 1601, 1773.
Friedland, 1620.
Frise, 1362.
Fumay, 1318.
Fürstenwalde, 519.

G

Ganagobie, 926.
Gand, 139, 161, 181, 261, 545, 1339, 1386, 1396, 1399, 1729, 1761.
Gassicourt, 1405.
Gâva, 1171.
Gênes, 625, 726, 1017.
Genève, 564.
Génicourt, 523, 1907.
Gennep, 999.
Gerax, 526.
Gerurode, 1354.
Gerone, 1011.
Giacciano, 1721.
Girgenti, 1209.
Gironde, 1709.
Gottland, 581, 581.
Gouda, 876.
Grammont, 871.
Grande-Bretagne, 138, 206, 213.
Grandmont, 439.
Grasse, 148.
Grèce, 1190.
Groningerland, 1369.
Gubbio, 1866.
Guingamp, 921.
Gustrow, 1784.

H

Haarlem, 275, 816, 817.
[illegible] 1793.
Hainaut, 372, 373, 395, 877.
Halle, 1390.
Halsteren, 598.
Hanau, 1201.
[illegible] 1[illegible]
Hastarè, 1089.
Hawton, 1200.
Heilsbronn, 1527.
Herbaissons-Piétrain, 1045.
Herford, 1398, 1710.
Herrenbreitungen, 1767.
Herstal, 1653.
Hetvehely, 1137.
Hildesheim, 1305, 1672.
Hirschhorn, 1380.
Hissar-Bania, 941.
Hochelten, 1751.
Hoensbroek, 1827.
Hofheim, 1248.
Holme, 1200.
Horseheath, 183.
Huesca, 1426.
Hull, 1376.
Hurezi, 595.
Husillos, 1373.

I

Iezerul-Vâlcea, 1021.
Innsbruck, 1031.
Irlande, 90.
Isenheim, 1126, 1776.
Isle-Adam (L'), 32.
Italie, 20, 135, 143, 176, 189, 382, 449, 590, 760, 868, 1207, 1249, 1381, 1754.
Izernore, 387.

J

Jérusalem, 471, 551, 787, 1361, 1557, 1592, 1688.
Joinville, 604.
Jura, 939.

K

Kakasfalva, 951.
Kalocsa, 1026.
Kamenz, 1238.
Karlsruhe, 806.
Kaysersberg, 1809.
Kereen, 698.
Kidderpore, 592.
Königsberg, 1357.
Koping, 1165.
Kortrijk, 1334.
Kozèlets, 1735.

L

Laach, 1731.
Lambersart, 1231.
Landquart, 159.
Laon, 1738.
Lapusnia, 1697.
Larchant, 635, 989.
Latheem, 573.
Laval, 728, 1261.
Lavardin, 300.
Leicestershire, 81.
Leipzig, 908.
Lempdes, 1696.
Lépron, 1312.
Lérins, 85.
Lescar, 1102.
Le[illegible] de, 1189.
Lichtringhausen, 196.
Liège, 133, 342, 842, 988, 1165, 1388, 1416, 1786.

Liège (pays de), 1018, 1062.
Ligueil, 1457.
Limbourg, 111, 960.
Limousin, 1781.
Lincolnshire, 82.
Linz, 1464, 1692.
Lisbonne, 1132.
Listernohl, 987.
Liverpool, 354.
Lobbes, 934.
Locronan, 1779.
Loire (Haute), 17.
Lombardie, 1414.
Lonellina, 296.
Londres, 112, 401, 476, 499, 582, 678, 696, 1283, 1565.
Lonnecker, 1800.
Loon-op-Zand, 957.
Lorette, 780.
Lorris, 812.
Loubarset, 1245.
Louvain, 72, 162.
Lübeck, 1383.
Lucéram, 1816.
Lucerne, 798.
Lucerne (La), 1379.
Lugny, 230.
Lunebourg, 862.
Lyon, 129, 490, 1010, 1322, 1590, 1635, 1683.

M

Madiran, 1321.
Madrid, 342, 656, 1157, 1462, 1805.
Magdebourg, 195, 543, 566, 585.
Maignelay, 825.
Mailleraye-sur-Seine (La), 173.
Maine, 884.
Malbuisson, 51.
Malines, 433, 882, 1296.
Manneville-sur-Risle, 899.
Mans (Le), 591, 1070.
Marches (Les) (Italie), 707.
Maria-Laach, 478.
Marizzell, 834.
Marines, 1370.
Marsica, 973.
Martinsberg, 948.
Massa, 1027, 1050, 1256, 1257, 1448, 1808.
Massiac, 1245.
Meaux, 576, 1406.
Melun, 1056.
Menal, 1328.
Menton, 62.
Mésopotamie, 1374.
Messine, 101.
Mexico, 1824.
Milan, 75, 308, 353, 568, 588, 593, 683, 1602, 1699, 1867.
Milbertshoven, 1332.
Mirtelo, 1911.
Moggio, 1294.
Moldavie, 981.
Monaco, 983, 1847.
Mons, 1544, 1782.
Montalcino, 8.
Montcabrier, 1624.
Mont-Cassin, 1678.
Montdidier, 905.
Montegrazie, 1472.
Monteleone, 942.
Montignoso, 1869.
Montlhéry, 1449.
Montlucon, 68.
Montolivetto, 837.
Montreale, 1271.
Mont-Saint-Michel (Le), 130, 1358.
Morbihan, 413.
Morlaas, 136.
Mortagne, 91.
Mortain, 966.
Moscou, 1301, 1385.
Mouret, 924.
Moustier, 166.
Moutiers-en-Glénon, 579.
Mulhouse en Thurgau, 375, 1330.
Munkacs, 1437.
Munich, 122, 687, 725, 1106, 1116, 1215, 1516, 1545, 1913.
Munster, 1297, 1850.
Murcie, 412.

N

Nagyszeny, 951.
Nancy, 157.
Nantes, 151, 1008.
Naples, 1.
Narbonne, 1168.
Neamtson, 590.
Néerland, 134, 538.
Negoesti, 1258.
Neuzelle, 406.
Nice, 1816, 1835, 1845, 1846, 1856, 1857.
Nimègue, 488, 1349.
Nimes, 78.
Nivelles, 914.
Niort, 820.
Nordhausen, 1770.
Nordhorn, 928.
Normandie, 396.
Notre-Dame de la Salette, 52.
Novgorod, 1192.
Noyelles sur Mer, 98.
Nuremberg, 542, 1066, 1156, 1160, 1347, 1811.
Nyenbeek, 103.
Nyiro, 1152.

O

Oberpfalz, [illegible]
Olen, 1431.
Oisterwyk, 1657.
Oleggio, 710.
Orleans, 88, 571.
Ombrie, 676, 1456, 1876.
Orcia (Val d'), 8.
Orient, 1429.
Orvieto, 177, 627, 1413, 1926.
Osnabrück, 1370.
Osnabrück, 1370.
Ovieco, 111.

P

Padoue, [illegible]
Pagny, 650.
Palermo, [illegible] 1625.
Palestine, [illegible]
Palma, 1335.
Paris, 2, 73, 127, 168, 202, 232, 420, 437, 540, 600, 601, 636, 645, 659, 887, 893, 909, 927, 991, 1058, 1096, 1107, 1176, 1182, 1191, 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible], 1277, 1295, 1317, 1329, 1352, 1403, 1[illegible], 1[illegible], 1[illegible], 1820, 1850, 1887, 1906.
Parme, 734, 1280, 1282, 1670.
Peillon, 858.
Pergola, 689.
Pescia, 371.
Pienza, 1710.
Picardie, 1655.
Piozzo, [illegible]
Pierre-qui-Vire (La), 416.
Pietrasanta, 1886.
Pise, 113, 502, 1797.
Pistoie, 943, 1028.
Pontoise, [illegible]
Pommard, 388.
Poméranie, 558.
Pontlevoy, [illegible]
Pontpoint, [illegible]
Poperel Vieux, 995, 1010.
Portugal, 1635, 1895.
Poudlé, 1391.
Prague, 12[illegible], 1[illegible], [illegible]
Provence, 883.
Provins, 1203.

R

Rabastens, 76, 115, 1252, 1675.
Ravenne, Vieux, 949.
Rampillon, 1715.
Rapallo, 1189.
Ravenne, 53, 93, 128, 1393, 1427, 1660.
Regensbourg, 1829.
Reims, 30, 130, 536, 1266, 1660.
Renaix, 97.
Reiffe, 9, 149.
Rieti, 1098.
Rimini, 47.
Ripa d'Orcia, 279.
Rochefort, 1245.
Rolduc, 1615.
Romagne, 1[illegible]
Romagne, [illegible]
Rome, 11, 23, 86, 109, 156, 179, 273, 283, 313, 322, 384, 390, 392, 400, 409, 415, 481, 501, 537, 547, 560, 581, 603, 615, 642, 672, 718, 743, 751, 781, 840, 843, 867, 901, 903, 919, 968, 995, 1015, 1199, 1281, 1299, 1363, 1364, 1365, 1401, 1505, 1587, 1652, 1701, 1739, 1769, 1796, 1924.
Rouen, 1071, 1128, 1332.
Roumanie, 1343, 1724.
Royat, 391.
Russie, 309.

Sablé, 352.
S[illegible]
Saint-Alban, 246.
Saint-Ambroix, 15.
Saint André, 93.
Saint Denis, 153, 1043.
Saint Denis, [illegible]

Saint-Dié, 461.
Sainte-Croix, 859.
Saintes, [illegible].
Saint-Evre-lès-Toul, 1224.
Saint-Georges-sur-Loire, 1100.
Saint-Germain-des-Fossés, 866.
Saint-Jean-aux-Bois, 28.
Saint-Jean-de-Bois-Hannes, 1349.
Saint-Léon, 466.
Saint-Léonard, 1246.
Saint-Maurin, 998.
Saint-Martin-de-Ré, 374.
Saint-Menoux, 619.
Saint-Mihiel, 503, 1650.
Saint-Morel, 1403.
Saint-Pétersbourg, 87, 731, 1542, 1849.
Saint-Pair-sur-Mer, 115, 199.
Saint-Pierre de la Salvetat, 1394.
Saint-Riquier, 524, 1333.
Saint-Saturnin, 150.
Salamanque, 311.
Salisbury, 34.
Salles-en-Beaujolais, 447, 1720.
Salvetat, 1764.
Salzbourg, 114, 117, 222, 301, 1065, 1136, 1221, 1289, 1438.
Sankt Wolfgang am See, 321.
San Mauro di Romagna, 746.
Sannazaro-Sesia, 958.
San-Petronio, 528.
San-Pietro-al-Monte, 1757.
Sant' Angelo-di-Ocre, 935.
Sant' Angelo in Lerinis, 1419, 1863.
Sant' Anna in Camprena, 1534.
Sant' Antimo, 1323.
Santibañez-Zarzaguda, 1031.
Sariac, 69.
Sasamón, 889.
Saumur, 105, 1661.
Savone, 1499.
Saxe, 628.
Schleitstadt, 1346.
Schoonhoven, 197, 6[illegible].
Schotten, 702.
Schwaz, 1376.
Sebourg, 1810.
Selestat, 880.
Semur, 1414.
Senlis, 1648.
Sennecy-le-Grand, 602.
Sens, 343, 513.
Séville, 775, 844.
Sicile, 225, 464, 838, 839.
Sienne, 292, 874, 1051, 1059, 1218.
Siersdorf, 647.
Sigolsheim, 662.
Sigüenza, 932, 1760.
Silvacanne, 158.
Sinaï, 472, 1273, 1382.
Smolensk, [illegible].
Souabe, 811, 830, 959, 1009, 1599.
Soudeilles, 344.
Stanesti, 596.
Stenay, 900, 1262.
Stöckenbourg, 809.
Strängnäs, 119, 1276, 1484.
Strasbourg, 10, 272, 102, [illegible], 931, 1061, 1809, 1912.
Stuttgart, 861, 879.
Succava, 516.
Suède, 414, 559.
Surpatele, 594.
Sutherland, 586.
Syracuse, 1049.
Syrie, 1458.
Szeludek, 951.
Szent-Kiralyi, 1022.

T

Taggio, 1868.
Târgoviste, 521, 530.
Tarn, 1263.
Tegernsee, 1680.
Tharoiseau, 92.
Thielrode, 1214.
Thuin, 110.
Thüringe, 492.
Timgad, 1677.
Tirlemont, 1274, 1686.
Tolède, 446.
Tongres, 182, 458.
Toro, 969.
Toul, 508.
Touraine, 881, 1237.
Tournai, 56, 823, 847, 882, 992, 993, 1016, 1033, 1296, 1449, 1607, 1746, 1774.
Tournus, 602.
Tours, 121, 141, 947, 1169, 1407, 1482.
Transylvanie, 1061.
Trévise, 1821.
Trieste, 377, 1668.
Troarn, 234, 471.
Trondjem, 587.
Tropaeum, 1747.
Trouville (Meuse), 692.
Troyes, 39, 185.
Tur Abdin, 1190.
Turin, 1088, 1117, 1290.
Turnhout, 431.
Turocz (Comté de), 1003.
Tursac, 466.
Tyrol, 1696.

U

Ulm, 10, 341, 404, 1898.
Ultrum, 779.
Urbino, 771, 1689.

V

Vadeni, 553.
Valachie, [illegible].
Valcamonica, 1365.
Vâlcea, 522.
Valdeblore, 730.
Valdelsa (La), 21.
Val Dieu (Le), 275.
Valence, 1882.
Valkenburg, 1662.
Valladolid, 198, 922, 923, 1307, 1308.
Val-Saint-Lambert (Le), 351.
Varennes-en-Argonne, 1596.
Varennes-en-Glénon, 579.
Varennes-sur-Allier, 866.
Vaucelles, 155.
Vaucluse, 5.
Vaud (Canton de), 681.
Vaugines, 1777.
Vaulx-de-Cernay, 1004.
Veer, 918.
Vegano-Certosino, 1703.
Velay, 563.
Vénétie, 494, 1550.
Venise, 428, 925, 1054, 1090, 1450, 1702, 1712, 1740, 1741, 1762, 1832, 1848.
Verceil, 462.
Verdun, 1075.
Verneuil, 978, 1191.
Vérone, 75, 116, 675, 808, 1483.
Versailles, 970.
Vésinet (Le), 1475.
Vétheuil, 979.
Vetralla, 1742.
Vezzolano, 1681.
Vicence, 1823.
Vich, 1584, 1616.
Vienne, 1210.
Vienne (Autriche), 124, 762, 846, 1065, 1577, 1743.
Vigevano, 694.
Villamuriel, 1758.
Villars, 1817.
Villeloin, 507.
Villers-la-Ville, 985.
Visby, 1285.
Viterbe, 463, 477, 578, 1742.
Vitorchiano, 369.
Vivarais (Haut), 17.
Vledder, 996.
Vlissingen, 965.
Voivozi, 531.
Voran, 686.

W

Waidhofen, 1288.
Walcourt, 930.
Wanneghem, 1298.
Westminster, 70.
Wiesbaden, 1815.
Windsor, 423, 535, 805.
Winxele, 557, 964.
Wolluwe Saint Lambert, 512.
Wondelghem, 953.
Würtemberg, 459.
Wurzbourg, 1251, 1526.

Y

Yonne, 520, 1908.
Ypres, 126, 1436.
Ysselstein, 198, 571.

Z

Zamora, 969.
Zande, 552.
Zarlstadt, 1225.
Zieriksee, 918.
Zuglio, 1294.
Zurich, 453.
Zulphen, 533.

N
7810
R4
t.62

Revue de l'art chretien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY